العدد الثاني
السنة الثانية
2025

اغورا
AGORART

ملف العدد

الفنان ضياء العزاوي

مجلة تعنى بالفكر والثقافة المعاصرة

أغورا آرت
AGORART
مجلة فصلية تعنى بالفكر والثقافة والفن
العدد الثاني 2025

ضياء العزاوي

المتأمل في صومعة اللون

يضع العزاوي يده دوماً على سُرّة اللون، بعد أن عرف كيف يجعله متوهجاً حتى في حالة التقشف فيه، لضرورات يفرضها الموضوع. يدفع يده لتتحرك بحرية على سطح العمل، ولا تظهر ملامح هذه الحرية بشكل مباشر، بسبب سطوة الانضباط الذي يخضع له الشكل. إن لوحة العزاوي مصنوعة من لون، فهو يجتهد في إعادة تركيب ما شاهدته عينه، ويمنح اللون نضارته ويعيده إلى أصوله. يمسك العزاوي بالضوء ويعيد تركيبه، فيد الفنان تشبه الموشور الذي يلتقط الضوء ويشظّيه. لكنه لا يكتفي بتلك الحصيلة الأولية، بل يعيد تفكيكها مرات عديدة، لأنه يسعى إلى إزاحة كل التوازنات في مشاهد الواقع؛ فالعين المبصرة تحتاج دوماً إلى حالة من الإشباع المشهدي، لكي تُمكّن اليد من كتابة نصها البصري بحرية. وهذه الحرية لا يمتلكها الفنان المبدع في الحقل البصري إلا بالتجريب المستمر. والعزاوي، الذي لا يدع وقتاً يهرب من بين يديه دون أن يستثمره في إبداع معين، لا يرى بعينيه فقط، لأنه يدرك أن العين خادعة ولا تنقل الواقع بدقة، والفنان وحده قادر على تصحيح ذلك وتقديم صورة جديدة لهذا الواقع. فالفن فعل يتجلى في مقدار الأحاسيس التي يُشبع بها الفنان منجزه، وكمية العاطفة التي يضخها فيه. وبفضل التجريب المستمر، وفّر العزاوي ليده الإمكانية لكتابة نصوصه البصرية، وهي يدٌ متمكنة من تخليق تميزها؛ لأن عين الفنان المفكرة تحتاج دائماً إلى يد تتحسس الجمال.

إن الفنان ضياء العزاوي لا يركن إلى ما وصل إليه في كل مرحلة من مراحله، إذ إن المرونة التي اكتسبها من تجربته جعلته متحررًا من التزامات الأسلوب، فهو يُنضج كل مرحلة من منجزه الفني قبل أن ينتقل إلى أخرى، يُودِعُ فيها خلاصة جديدة من رؤاه، وحسبي أنه فنان يعيش لفنه بحق. فمسيرته الفنية تقدم لقارئها المتمعن رؤية واضحة، خالية من التقاطعات التي تُفسد القراءة، لذلك لا يحار الدارس لتجربته في العثور على العتبات اللازمة لفهم أثره الفني وتتبع مسارات إشتغاله وجذورها. وأقول "أثره الفني" لأنه أوجد لنفسه بصمة خاصة واضحة تُشكل توقيعًا متفردًا في المشهد الفني العربي. وفي تخصيصنا ملف هذا العدد من (أغورا آرت)، فإننا لا نهدف إلى الإحتفاء وحسب، بل نعبّر عن فخرنا أيضًا بالفنان ضياء العزاوي، بعد نيله جائزة نوابغ العرب، وقبلها جائزة النيل للمبدعين العرب. لذا، سعينا أن يكون الملف لائقًا بمنجزه الكبير، فضمّناه موادَّ متنوعة بين الكتابات النقدية، والمتابعات، والحوارات المختارة بعناية، لتمنح القارئ فرصةً للاقتراب من رؤى العزاوي ومقاربتها بما يفكر فيه هو تجاه الفن. إن الأقلام التي أسهمت في هذا الملف أسعدتنا بتنوع طرحها، وأساليب معالجتها، وهو ما تؤكده أعمال العزاوي التي تحمل جمالًا خاصًا، ومشاعرَ عميقة مشبعة بعاطفة آسرة، تجعل من التفاعل معها تجربة نادرة.

رئيس التحرير

اغورا
آرت
مجلة تعنى بالفكر والثقافة والفن
العدد الثاني ــ السنة الثانية ــ 2025
AGORART

الهيئة الاستشارية

د.أم الزين شيخة المسكيني ـ أمين صالح ـ صلاح بو سريف
ـ محمد العرابي ـ د. عبدالهادي سعدون
ابراهيم الحيسن ـ محمد خصيف

رئيس التحرير
كريم سعدون

المدير المسؤول
محمود هدايت

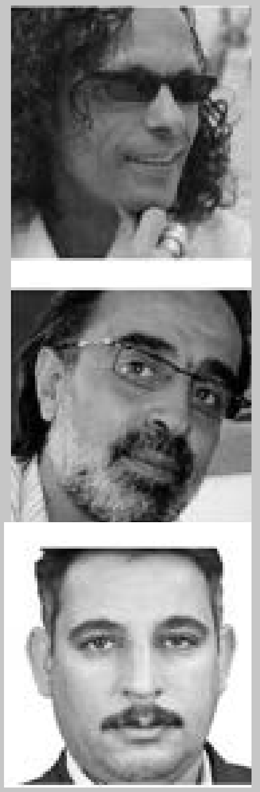
الاشراف الفني
ORTART اورت آرت
GRIPHIC DESIGN
GOTHENBURG, SWEDEN
karsadkar@gmail.com

السنة الثانية 2025

تعنون المراسلات بأسم المدير المسؤول وترسل على البريد الالكتروني
agorart24@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة

الاراء والافكار المتضمنة في البحوث والمقالات لاتعبر بالضرورة عن توجهات المجلة، مايكفلها هو حرية التعبير التي يتمتع بها الكُتّاب



جورج باتاي:

ملاك البذاءة الجميل

محمود هدايت

لم يكنْ «جورج باتاي» على امتدادِ مسيرتِهِ الإبداعيةِ المتشعبةِ كاتبًا عاديًا، بل كاهنًا في معبدِ أشباحِ الفكر ، ومنظِّمَ احتفالاتِ البذاءةِ (الديونيزيةِ) التي تبنَّتْ إقامتَها الساحراتُ الغجرياتُ ليلًا، احتفاءً بذكرى اكتشافِ الكبريتِ الإيروسيِّ في بواطنِ الجسدِ وطبقاتِهِ الشبقيةِ. وهذا ما جعلَ كتابتَه تنفلقُ داخلًا وخارجًا – كما برقٍ مفاجئٍ يتشكّلُ إرباكًا نبضيًا يشقُّ شاشةَ الصمتِ: الجسدِ، ويخطفُ أبصارَ ذوي الأرواحِ العمياءِ، فينحفرُ كلامًا جسدانيًّا، وبالفعلِ، نجحَ باتاي في تمزيقِ نسيجِ الفضيلةِ المصطنعةِ عبرَ شعرنتِهِ للشرِّ، فجاءَت نصوصُه طقوسًا لشعيرةٍ سوداءَ، و نجومًا جذاميةً ما تنفكُّ تتلألأُ مُجونًا شهوانيًّا في سماءٍ متواطئةٍ.

كان ولايزالُ أدبُه صلصةً حارقةً على لسانِ الموعظةِ الثقافيةِ الزائفةِ، ويمكنُ وصفُ فلسفتِهِ بأنَّها برفورمانس عُريٍّ في شوارعَ مقدسةٍ.

عالمُه كونٌ تدميريٌّ، كشبقِ «لارس فون ترايير»، وانفلاقٌّ كـ«دمى هانز بيلمر».

وهكذا، فإنّ خيالاتِه كما لو كانَت توريطًا للجسدِ في حملِ وصيةِ الكبريتِ عبرَ تعدينٍ إيروسيٍّ شاملٍ للحواسِّ.

باتاي، شيفرةُ الكتابِ الإثمِ - نظيرٌ سريٌّ لحياةٍ منتقاةٍ من معجمٍ تجديفي. ، إنَّهُ الكتابُ الذي ينبغي أن نقرأَهُ بدافعِ إيذاءِ الفكرِ، أو كوخزٍ شعريٍّ نوجّهه إلى عالمٍ نضاعف فيه تمرّننا على الوقوفِ في وجهِهِ، تنديدًا بفائضِهِ المثالي.

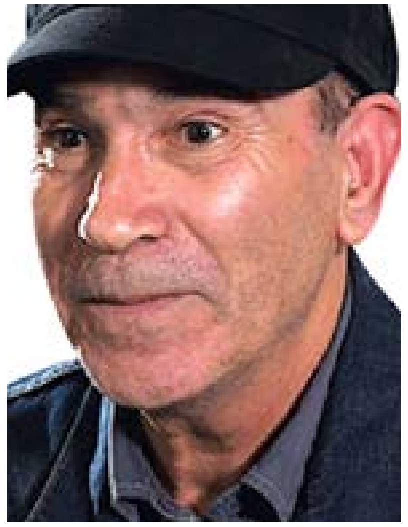
انبثَقتْ فكرةُ الاحتفاءِ بعالمِ باتاي مِن أهميةِ ما طرحَهُ من أفكارٍ وخيالاتٍ جديرةٍ بأنْ يتخذَها الأدبُ والفلسفةُ تميمةً دوساديةً(نسبة إلى دوساد) تحصنُهما من فظاعةِ شرورِ الثقافةِ المتواطئةِ؛ لكونه يرى في تفعيلِ دورِ البذاءةِ أدبيًّا ضرورةً ملحةً كمقدمةٍ لإمكانيةِ إيجادِ أدبٍ صاعقٍ - أحشائيٍّ ينفلتُ من سياقاتِ التمردِ المتفقِ عليه.

السعادة

هل هي جري وراء سراب؟

سيكون دائما في الحياة وقتا للأنين ووقتا للضحك إذ يمكن أن يعيش كل فرد لحظات متعة و مسرة و ربما تتخلل حياته ساعات سكينة وهناء قد تطول وقد تقصر بيد أن الحديث عن السعادة كحالة تامة مستقرة يصل إليها الكائن البشري بصفة نهائية، فهذا ليس من اليسر تحقيقه.

هل يمكن أن تكون السعادة حالة دائمة يمكن أن يصل إليها الانسان بمفرده، عن طريق بعض التمارين المستوحاة من الفلسفات الشرقية أو العقاقير الصيدلانية أو عن طريق عمل ما تجاه ذاته؟ هل يمكن أن يصل المرء إلى السعادة كما يصل بحّار بعد جهد جهيد إلى اليابسة أم أن البحث عن السعادة في حد ذاته وبغض النظر عن الوسيلة هو بحث عن المستحيل ؟



حميد زناز
فرنسا

من أعمال الفنان ضياء العزاوي

هل للمحيط دخل؟

ينبغي البدء بالتفريق بين السعادة والمتعة كما كان يفعل الفلاسفة اليونان قديما. فالمتعة عابرة والسعادة حالة دائمة. ويبدو واضحا التباين بينها وبين الشقاء، فإذا كان المرض والفشل المهني والفراق والفقر. هي التي تجعل الإنسان شقيا في أغلب الأحيان، فمن الصعوبة معرفة ما يمكن جعله سعيدا على الدوام. فهل هو الحب على سبيل المثال أو المعرفة أو الثروة؟

حتى وإن كان لمحاولة ترويض النفس على السعادة أهميتها، فلا يمكن نفي تأثير العالم الخارجي فلا يمكن أن يكون هذا الفرد سعيدا بينما يكون من يحبهم غارقين في شقاء. وقد يحوّل الآخرون حياة الفرد إلى جحيم على حد تعبير جان بول سارتر. فهل صحيح أن حياة العزلة هي المسلك الوحيد الذي يضمن الوصول إلى الحكمة والسعادة، كما يرى البوذيون و المتصوفة و الرهبان؟

يعتقد هؤلاء أن البقاء في الحياة الاجتماعية الدنيوية سيوجب على الانسان الانخراط حتما في ارتباطات قد تكون عاطفية أو عائلية أو تجارية. وبما أن السعادة هي حرية فمن هنا ستكون مستحيلة إذ سيصبح الفرد متعلقا بأشخاص أو تابعا أو خاضعا للآخرين.

الهوس بالسعادة يبعد عن السعادة

قد تكون النفس مصدر السعادة لا الاشياء الخارجية كما يرى الفيلسوف الرواقي أبكتاتوس. ما ينغص عيش البشر،يقول ، ليس الواقع وإنما الآراء التي يكونون عن هذا الواقع. و لكن ما ينغص العيش أكثر هو وضع الفرد فكرة السعادة كهدف أسمى في الحياة ينبغي بل يتوجب بلوغه وهذا ما يعقد من حياته و يجعله يشعر بالخيبة حينما لا يتمكن من تحقيق ما كان يحلم به. وهو ما تنبّه إليه الفيلسوف أبيقور حينما تحدث عن وجود رغبات طبيعية و ضرورية كرغبة شرب الماء في حالة العطش والأكل في حالة الجوع وأخرى طبيعية ولكن غير ضرورية كالرغبة الجنسية وهناك رغبات زائدة مصطنعة كالبحث عن الشهرة والتملك المفرط وهذه الرغبات الأخيرة هي سبب شقاء أغلب الناس حسب أبيقور.

جينات السعادة

ولكن يجب أيضا أخذ العامل فوق- الجيني بعين الاعتبار ، و المقصود بـ... " فوق- جيني" لدى علماء الوراثة هو إمكانية تعديل الحامض النووي (د.ن.ا) للفرد عن طريق البيئة ولكن ليس تعديل الجينات نفسها بل تغيير تعبيرها. في المرحلة الاولى من النمو، تؤثر علاقة الطفل/الوالدين فوق-جينيا في مدى استعداده ليكون سعيدا، كما تبين التجربة الشهيرة التي أجراها باحثون حول فئران تخلت عنها الأم، فكانت النتيجة معاناة حادة من التوتر والإجهاد تم تجاوزها عن طريق الأدوية. وقد يتم التصدي لتلك المعاناة أيضا عن طريق الوسائل السيكولوجية فتبّني حالة ذهنية أكثر إيجابية قد يساعد في تعديل الجينوم بكيفية تجعل السعادة أو الراحة أكثر قابلية للتحقق . وإذا ما تدعّمت هذه التجربة، فسيكون لكل شخص حظا أوفر في إيجاد طريقه نحو السعادة مهما كانت جيناته.

السعادة حرية

و ربما أحسن تعريف لم يكتب حول الانسان هو كونه كائنا يبحث عن السعادة بوعي أو بدون وعي دون أن يعرف ماهيتها بدقة. و لكن ما هي تلك السعادة التي يبحث عنها كل إنسان و تبقى كمثل أعلى يصبو إليه؟

هي عموما حالة من الارتياح و الرضا يطبعها الاستقرار والديمومة. فلا يكفي أن يشعر الانسان بفرح ما ليكون سعيدا.فالابتهاج الشديد ليس هو السعادة وإنما هو مجرد لذة عابرة وفي الحقيقة لا يمكن فصل السعادة عن الرغبات والأمنيات فهي تحقيق لها أو على الأقل تحقيق لأهمها. الانسان السعيد هو ذلك الذي حقق المشاريـ...ـع الذي حدّد، تلك العزيزة على قلبه. السعادة مترسّخة في الفرد ذاته ، في تطلعاته وتمثّلاته. فالسعادة بالنسبة لشخص ما ليست هي بالضرورة السعادة بالنسبة لآخر غيره. ولذلك فكل طوباوية سياسية تضع نصب أعينها سعادة "الجميع" ستكون خطيرة حتما، لأنها قد تخاطر بفرض تصور معين للسعادة وتتصرف بأبوية وفي أغلب الأحيان ستكون النتائج كارثية، وبدل السعادة يكون الحصاد شقاء.

ألا تكمن السعادة في تناغم أفكارنا وأقوالنا وأفعالنا على حد تعبير المهاتما غاندي؟ ألا تفسد السعادة التي نرغب فيها السعادة التي بين أيدينا

الوعي السعيد

يقول سقراط أن السعادة هي التمتع بدون الشعور بأي ندم. ويميل الفلاسفة اليوم إلى اعتبارها كشعور: السعادة قد تكون تجربة انفعال خاصة، بمعنى الوعي بالحالات الممتعة سواء كانت جسدية، أو ذهنية أو الاثنين معا. وانطلاقا من هذا صيغت معادلة هي : السعادة = رفاه + الوعي بهذا الرفاه. وبدون هذا الوعي لن يشعر الفرد بالسعادة التي يكون فيها، فمثلا قد يكون في وضع لطيف ممتع جدا ولكن ذهنه مشغول في أمر آخر في حين أن الاستعداد للتلذذ هو البوابة الفعالة للولوج إلى السعادة. يمكن أن تجلب الحياة الرفاه كالحصول على الاكل، الشرب، الملبس، الماء الساخن... و العيش وسط عائلة .. وفي بلد مستقر يضمن الحرية والامن ...و لكن الوعي بهذا الحظ هو الذي يؤدي إلى السعادة .وهو شعور قوي وإنساني بصورة خاصة في حين أن الرفاه إحساس حيواني. يتفق أغلب الدارسين أن ما يعزّز الشعور بالحياة السعيدة هو تكرار حالات المزاج اللطيفة والقصيرة إذ يشعر المرء بالسعادة وهي تتراكم باطراد و ليس في لحظات الفرح الشديد النادرة. قد تكون السعادة في ترك النشاط العادي و التفرغ الكلي لتلك اللحظات للتذوق والاستمتاع .. ولكن هل يكفي النظر إلى السعادة على أنها مجرد تراكم ملذات؟ لئن كانت السعادة تراكم لحظات الصفو والمتعة والوعي بكل ذلك في الوقت نفسه، فهي أيضا دمج لتلك اللحظات في تصور شامل يعطي للحياة معنى.

حينَ يتعلّقُ الأمرُ بالحِداد

مَايْكِل نَاس (1)
ترجمة: خالد حسين
سويسرا

”أَدَعُ جذاذةَ ورقٍ خَلْفِي، أَمْضِي بَعِيْدَاً، أَمُوْتُ: إنَّهُ لأمرٌ مُسْتَحِيْلٌ أنْ أهربَ من هذِهِ البُنيةِ، حيثُ صيغةُ حياتي غيرِ المتغيّرة. في كلّ مرةٍ أَتْرُكُ شَيئاً مَا يَمْضِي، وَفِي كلّ مرة أَثرٌ مَا يَتْرُكُنِي، ”يصدر“ مِنّي، منَ دونِ القدرة على إعادة امتلاكه، إذ أعيشُ موتي في الكتابةِ. إنّهُ الامتحانُ النهائيُّ: حيثُ المرءُ يُجرِّدُ ذاته مِنْ غيرِ أنْ يُدرِكَ تماماً مَنْ المؤتمنُ عَلَى مَا يتركُهُ خَلْفَهُ. مَنْ سَوْفَ يَرِثُهُ، وَكَيْفَ؟ وَهَلْ ثمَةَ حتَى أيّ وَرَثَةٍ؟“

جاك دريدا

حين يتعلّقُ الأمرُ بالحِدَادِ ، فإنّه من الإغْراءِ دائماً أَنْ يرغبَ المرءُ البدءَ بِهِ في النِّهايةِ، كما لو أنَّ الحِدادَ قد شَرَعَ مباشرةً بعدَ أو ربّما قبلَ مَوْتِ مَنْ نُحِبُّهُ أو نَعْتَزَّ أو نُعْجَبَ بهِ. ولا أملكُ القدرةَ عَلَى مقاومةِ هذا الإغراءِ، لذلكَ دَعْنَا أنْ نَبْدَأَ هَذَا المقالَ الوَجِيْزَ مع بعضٍ من تأملاتِ دريدا عن قربِ نهايةِ حياتهِ بصورةٍ مباشرةٍ على عتبةِ الموتِ، إذا جَازَ التّعبيرُ، حينما تظهرُ مسألةَ الحِدَادِ ضمن أَوْلَوياتِهِ، لِتَكُوْنَ مَقَامَاً أوّلاً. وفي مناقشةٍ عامةٍ مع جان ـ لوك نانسي Jean- Luc Nancy وفيليب لاكو لابارت Philippe Lacoue -Labarthe في ستراسبورغ بتاريـــخ 9 حزيران 2004، قبلَ أربعةِ أَشْهرٍ من مَوْتِهِ تماماً، يتكلّمُ دريدا عن الميراثِ، والبقاء، و، من ثمّ، عن الحِدَاد من مَنْظُور شَخْصٍ قَدْ أَدْرَكَ بأنّ النَّهايةَ كانتْ قَريبةً( ):

في ترقُّبي لِلْمَوْتِ، في عَلاقَتي بالموتِ القَادِمِ، الموتِ الذي أُدركُ أنّه سَيَمْحَقُنِي بِصُورةٍ كُلّيةٍ ولن يَتْرُكَ شَيئاً مني خلفاً، ثمّةَ في العُمْقِ رغبةٌ خفيةٌ، رَغبةٌ في بقاءِ شيءٍ ما، بتركهِ أو تَوَارثِهِ ـ كميراثٍ أو كشيءٍ ما، أنا نفسي لا أَسْتَطِيْعُ الإدّعاءَ بهِ، الشيء الذي لَنْ يَعُوْدَ لِي، ولكنْ، رُبّمَا، سَوْفَ يَبْقَى( ).

لاشيءَ يَبْدُو أقلَّ غَرَابةً، وأكثرَ أُلفةً، من هذه الرّغبةِ في التذكُّر ومن ثمَّ التفجُّع من خلال الآثار والذكرياتِ التي نَتْرُكَهَا خَلْفَنَا. وعلى الرّغم من الإدراكِ الرّاسخ بأنَّ ما سَوْفَ يجري تذكّرُهُ والتفجُّعُ لَهُ لن يكونَ ”هو“ تماماً، لأنّ الموتَ، كما يقولُ دريدا، سوفَ يَمْحَقُ الذَّاتَ التي يُمْكِنُ لمثلِ هذه الذّكرياتِ أَنْ ترتبطَ بِهَا مرةً ثانيةً، إلا أنّ دريدا يَرغَبُ أنْ يتركَ آثاراً خَلْفَهُ، علاماتٍ، ومن ثمَّ ورثةً للوراثةِ والحِداد. وَهَذِهِ الآثارُ تشتمل بالطّبع عَلى العَديدِ من كتبِهِ، ومَقَالاتِهِ، ومُقَابَلَاتِهِ، العديدِ من العَلاماتِ التي سيتركُهَا في تَاريـــخ الفَلسفةِ، وكذلكَ، كما يمضي دريدا إلى القولِ، [تلكَ] ”الإيماءاتِ اليوميّةِ والمألوفةِ“، وأيِّ شيءٍ ربما يَشْهَدُ عليهِ أو يَحْتَفِظَ بذكراه عندما ”لا يَعُوْدُ مَوْجُوْدَاً هُنَاك“.

وفي صيفِ 2004، من ثمَّ، وقبلَ أشْهر فحسبُ من مَوْتِهِ وأكثر من عامٍّ بعد أن جَرَى تَشْخِيْصُ إصابتهِ بِسَرطان البِنْكرياس، تكلّمَ دريدا عن الأثْرِ والوَصِيةِ في عَلاقتِهِمَا بموتِهِ الخَاصِّ والحِداد وَمَشْهَدِيَاتِ الميراثِ التي سيتبعُ ذلك. لِكنّ دريدا يستمرُّ في هذا الحِوار مع اثنين من أَصْدِقَائِهِ القُدَامى ليقولَ شَيْئَاً مَا أكثرَ عموميةً عن الأَثْرِ، شَيئاً مَا عَنْ ”جَوْهَرِهِ“ و“بنيتِهِ“. ويتابع دريدا القول:“وكلُّ أثرٍ في الجَوْهَر وصيةٌ[toute trace est d’essence testamentaire] وأنّ ”بنيةَ الأثر“ الإيصائيّة هَذه هي التي تُطَارِدُهُ عَلى الدَّوام( ). ومن ثمَّ فإنَّ دريدا ينتقلُ في هَذِهِ الملاحظاتِ المُرْتَجَلَةِ من رغبةٍ شخصيّةٍ، صريحةٍ بتَرْكِ آثارٍ خلفه إلى إدّعاءٍ حولَ بنيةِ الأثر في العُمُومِ، زعمٌ قد قدّمَهُ للمرةِ الأُوْلَى مَا يَقْرُبُ من أربعةِ عُقُودٍ في كتابِهِ علم الكتابة 1967 (Of Grammatology) عندما تحدّثَ في كلماتٍ تكادُ تتماثلُ مع تلكَ المنطوقةِ في ستراسبورغ 2004: ” جميعُ وحداتِ الكتابة الفارقة هي في الجوهرِ وصية“[tout grapheme est d’essence testamentaire]“( ).

ومن ثمَّ فإنَّ تأملاتِ دريدا في صيف 2004 حولَ الأَثَرِ في عَلاقتهِ بالوَصِيّةِ لم تنشأْ بالتأكيد مِنْ حَدْسهِ، أو قلقِهِ، مِنْ مَوْتٍ قَدْ اشْتَبَهَ بِاقْتَرَابِهِ، حَتّى لَوْ كانَ اقترابُ هَذِهِ التأملاتِ لموتهِ يَمْنَحُهَا انْفِعَالاً مُحَدّداً. وبعد إدعائِهِ مِنْذُ البِدَايةِ تحديداً من حيث إنَّ الأثرَ في جَوْهَرِهِ إيصائيٌّ(من الوصية) فإنَّ دريدا سَوْفَ يكونُ منذ البدايةِ مُفكِّراً في الإرثِ والميراثِ، ودونَ إنْفِصَالِهِمَا عَلَى الدَّوام، عن الحِدَاد.

وهذه الحركةُ ذاتُها أو التقلُّبُ بين رَغْبةٍ شَخْصيةٍ بتَرْكِ آثارٍ خلفَهُ ومزاعمَ عامةٍ حولَ طبيعةِ الأَثَرِ يُمْكِنُ كَذَلِكَ أنْ تُرَى في مقابلةِ دريدا الأخيرةِ، المَنْشورةِ في صحيفةِ لوموند في آب 2004. فقبل أن يَسْتدعي دريدا ما يسمّيه بـ"وَلَعِـ".ـهِ لترك" آثار في تاريـ...ـخ اللغةِ الفرنسيّةِ"( )، فإنّهُ يَسْتَحْضِرُ نظريةً عامّةً عن الأَثَرِ في عَلاقَتِهِ بالوَصيّةِ. وسواءٌ رَغِبْنَا أوْ قَصَدْنَا ذَلكَ أَمْ لَا، فإنَّ الآثارَ التي نترکُهَا خَلْفَنَا ليستْ لَنَا البَتَّة بكلِّ بساطةٍ وهي بالفعلِ منذ البدايةِ تَحديداً تتجاوزُنَا وتخرجُ عن إرادِتَنا. وسواءٌ أكانتْ "جميعُ هذه الإيماءاتِ"، "منطوقةً أو مكتوبةً"، يقول دريدا، فإنها "تترکُنا وتتصرّفُ بصورةٍ مستقلةٍ عنّا"، مثل "الآلات" أو مثل " دُمَى متحرّكةً" تعملُ في الجوهر من دوني، أيْ، بَعْدي أو في أَعقابي، بَعْدَ مَوْتي أوْ عَلَى الأقلَ كما لو كنت ميتَا( ). وَهَكَذَا فَإنَّ مَوْتِي ليسَ حَدَثاً عَارِضَاً حَيْثُ قَدْ يُصيبُ يَوْمَاً مَا الأثرَ الذي أُنْتِجُهُ، واسَماً إياهُ منذُ تِلكَ اللحظةِ فَصَاعِدَاً بموتي، أو بالأحرى، فإنَّ اختفائي أو مَوْتِي هو شَرْطُ بالذَاتِ لإنتاجِ الأَثَرِ والبُنية التي من ثمّ سَتَحْمِلُهُ فيما بعد. وَهَكَذَا فَإنّ دريدا يُمْكِنُهُ أنْ يُجَادِلَ بأنّ "الأثرَtrace الذي أتركُهُ يَدلُّ عَلَيّ حَالَ مَوْتي، فإمّا أنْ يَأْتِي أوْ يَقْتَرِبَ منّي بالفعل، والرّجاءُ أنْ هَذَا الأثرَ سوفَ يُنْجِيْنِي. وهذا الأمرُ ليسَ سَعْيَاً نَحْوَ الخُلودِ؛ ولكنَّهُ شيءٌ بنيويٌّ"( )وهو ليسَ، مَرّةً أُخرى، من قَبيلِ الصُّدفةِ، ولكنْ عن طريقِ البُنيةِ by structure التي بِمُوجبِهَا يُبْقيني الأثرُ على قَيْدِ الحياة، حتّى ولو لفترةٍ وجيزةٍ، حتّى لو أنه بالفعل جَرى تدميرُهُ في الحال أو أُزيل بَعْدَ إنتاجِهِ. وَمَعَ طَرْحِ مَسْأَلةِ خلودِ الذّات أو الرّوحِ على طاولةِ المناقشةِ، وَمَعَ الإدراكِ المُتزنِ بأنَّ الأثرَ لايُمكنُ أن يَبْقَى للأبدِ، فإنَّ البقاءَ يبدو مُقَيّداً في بُنيتهِ العَامة إلى مستقبلٍ غير محدّدٍ، محدودٍ، غير مؤكّدٍ ومهدّدٍ على الدَّوام. وفي هَذهِ النَّقطةِ فإنَّ دريدا يمنحُنَا ـ أو يُوَرّثُنَا ـ واحداً من أَبْسَطِ تحديداتِ الأَثْرِ والشَّكِ الذي يشترطُ كلّ إرثٍ: أَدَعُ جذاذةَ ورقٍ خَلْفِي، أَمْضِي بَعِيْدَاً، أَمُوْتُ: إنَّهُ لأمرٌ مُسْتَحِيْلٌ أنْ أهربَ من هذِهِ البُنيةِ، حيثُ صيغةُ حياتي غير المتغيّرةِ. في كلّ مرةٍ أَتْرُكُ شَيئاً مَا يَمْضِي، وَفي كلّ مرةٍ أَثْرٌ مَا يَتْرُكُنِي، "يصدر" مِنّي، من دون القدرة على إعادة امتلاكه، إذ أعيشُ موتي في الكتابةِ. إنّهُ الامتحانُ النهائيُّ: حيثُ المرءُ يُجرِّدُ ذاته مِنْ غَير أَنْ يُدرِكَ تماماً مَنْ المؤتمنُ عَلَى مَا يتركُهُ خَلْفَهُ. مَنْ سَوْفَ يَرِثُهُ، وَكَيْفَ؟ وَهَلْ ثمَةَ حتَى أيّ وَرَثَةٍ؟( ).

بِهَذِهِ الكلماتِ البَسِيْطةِ، البسيطةِ من دونِ ريبٍ وبصورةٍ مضللةٍ، المنطوقة، ومن خلالِ شخصٍ ما، كما قلتُ، شخصٌ يشتبه بأنّ النَّهايةَ كانتْ قريبةً، فإنّ دريدا يُضْفِي المصْداقيةَ، كما يبدو، عَلى النسخةِ البَسِيْطةِ من المِيراثِ والحِدَادِ التي أَشرتُ إليها في البَدايةِ: فالمرءُ يحيا، ويتركُ أشياءَ خلفَهُ ـ جُذاذةَ ورقٍ، مقابلةً أخيرةً، جثةً وجسداً، آثاراً وذكرياتٍ ـ وعندئذ يَمْضي المرءُ بعيداً، يتلاشَى، يموتُ، وأمّا هذه الأشياءُ التي تَبْقَى فتُتْرَكُ للتّوريثِ والحِدَادِ. لاشيءَ يبدو أكثر بداهةً وحتميةً كما يقول دريدا: "من الاسْتحالةِ الفِرارُ من هذهِ البُنيةِ".

وهذه النِّسخةُ البَسيطةُ من الميراثِ والحِدَادِ تغدو مَعَقّدةً حينما يستمرُّ دريدا في القَولِ بِأنَّ هَذِهِ البنيةُ هي "صِيْغَةُ حَياتِـ[ـهِ] الثابتة". ودريدا لا يقولُ، وهذا اختلافٌ ذُوْ مَغْزَى، بأنّ هذهِ البنيةَ هي المسارُ الثَّابتُ والحتميُّ لحياتِهِ، أي المصيرُ الذي يَنْبَغِي ـ مثل جمعينا ـ أنْ يَسْتسلمَ له. وبدلاً من ذلكَ يقولُ دريدا إنَّ هَذِهِ "البُنْيَةَ" هِي "الصّيغةُ الثَّابتةُ" لحياتِهِ، كما لو أنَّ الحياةَ يَنْبَغي التَّفكيرَ فيها أولاً على أَسْاسِ الأَثَر وليسَ العَكْسِ. ومرة أخرى، فإنّ بنيةَ الأثرِ تَحْدِيْدَاً التي تَقْتَضِي مَوْتَ المرءِ أَوْ غِيَابِهِ، المرء الذي تركَ أثراً خَلْفَهُ، لكنّها كَذلك أيضاً، كما سَنرى الآن، تَقْتَضِي وفاةَ أو غيابَ الشَّخص الذي

يَرِثُ الأثرَ، الشّخص الذي ربّما افْترضَنَا بصورةٍ ساذجةٍ أنّه يحيا ويحضر تماماً ليحزنَ على الشَّخص الذي رَحَلَ.

في مَقَالتِهِ الصَّادرةِ 1971 "التَّوقيع، الحَدَث، السّياق" يبدو دريدا حتّى أكثر صَرَاحَةً وَتَفْصِيْلَاً حولَ الطّريقة التي بِهَا الأثرُ يَكُوْنُ في جوهرِهِ وصيةً من خِلالِ البُنْيَةِ. ويجادلُ دريدا بأنَّ كلَّ أثرٍ، (كلّ علامةٍ)، سواء أكانَ مَكْتُوباً أو مَنْطُوقاً يَنْبَغِي أنْ يَكُوْنَ قَابلِاً للقراءةِ في بِنْيَتِهِ، وَفي غِيابٍ للمُرْسِلِaddressor والمُرْسَلِ إليهِ addressee. و"يَنْبَغِي للأثر أنْ يَسْتَمِّرَ في "العمل" ويكونُ قابلاً للقِراءةِ، حتّى لو لم يَعُدْ يُجيبُ مَا يُدْعَى بمؤلّفِ الكِتابةِ، لما قَدْ كَتَبَهُ، ولما يَظْهرُ أنّه قَدْ وَقّعَ عَليهِ، وما إذا كانَ غائباً بصورةٍ مؤقتةٍ، أو مَات"( ). والأَثَرُ يَنْبَغِي أنْ يَظَلَّ مَقْرُوءاً في غيابِ الشَّخص الذي أَنْتَجَهُ. ولكنْ بِقَدر مَا ينبغي لَهُ أنْ يكونَ قَادِرَاً عَلَى العَمَلِ بِصُورةٍ مستقلةٍ عن أيّ فعلِ إنتاجٍ أو إعادةِ إنتاجٍ، أوْ أيْ محاولةٍ لإعادةِ الإحياءِ من خِلالِ القِراءةِ والتَّفسيرِ، إنّهُ يجبُ كذلكَ أنْ يكونَ قَادراً عَلَى العَمَلِ في غِيابِ الشَّخْص الذي أُنْتِجَ الأثرُ مِن أَجْلِهِ. وهكذا يمضي دريدا في القول، واضعاً التأكيد على البنية: " الكتابةُ ما لم تكن قابلة للقراءة ـ أي قابلة للتكرار ـ بعد مَوْتِ المُرْسِل فإنها لن تكون كتابةً"( ). وما يقولُهُ دريدا هُنا عَن "الكتابة writing ينطوي عَلى كلِّ علامةٍ، كلّ أثرٍ. وبقَدرِ مَا يَنْبَغي لُهُ أنْ يكونَ قادراً على "العمل" في غِيابِ المُرْسِل والمُرْسَل إليهِ كليهما ـ وفي هذا يُشبهُ نَوعاً ما الآلةَ أو الدُّميةَ المتحرَكةَ التي تَحَدّثَ عنْها دريدا في مقابلتِهِ الأخيرةِ ـ بِقَدَرِ مَا يقتضي كلُّ أثرٍ "الموتَ"، الموتَ الممكنَ أو الافتراضيَّ، وَذَلكَ لِكِلَا الشّخْصَيْنِ، الذي أَنْتَجَهُ وذَاكَ المرتقب أنْ يتلقاهُ أو يَرِثَهُ. ونتيجة هذا الإدراك للأثر ـ لكلِّ أَثَرٍ، مَكْتُوبٍ، أو مَنْطُوقٍ، وحتّى غير مَنْطُوْقٍ، كما في إيماءةٍ مَا . أَنّ الموتَ لم يَعُدْ مُجرّدُ مظهرٍ خارجيٍّ للحياةِ، وَمَا يَحْدُثُ في لِحْظةٍ من الزَّمن عَنِ الحَياةِ وذلك فَمِنْ أجلِ إدهاشِهَا أو الاسْتيلاءِ عَليها في نَقَاوتِها. إنّ مَوْتَاً مُؤكّداً ـ أو مَا يُمْكِنُ أَنْ يدعوه دريدا "الحياة ـ الموت" ـ من المحتمل أن يكونَ أَصْليّاً، بل حتّى تأسيسياً، لكل حياةٍ أو بقاءٍ. وباختصارٍ، وبالنِّسبةِ لدريدا، فإنّ "الحياةَ ـ الموتَ" هي "الصيغةُ الثابتةُ" لحيواتنا، الأطروحةُ التي سوف تَحْضُرُ لتشملَ الآثارَ العميقةَ على النّطاقِ الطوبولوجي(المكاني)، الزّماني، وحتى إمكانيةِ الحِدَاد. ولأنّه إذا كانَ الموتُ لايتبعُ الحياةَ، وإذا لم تكنْ الحياةُ متميزةً كليَاً عَنِ الموتِ أو إمكانيةِ الموتِ، فعندئذٍ ـ وبخلافِ وجهةِ النّظرِ المنطقيةِ للأشياءِ المُوجزة في مُسْتَهلّ هذهِ المقالةِ ـ فإنّ الحِدَادَ ربّمَا بالفعل موجودٌ في الأصَل.

أَدَعُ جذاذةَ ورقٍ وَرَائي، أَمْضِي بَعِيْدَاً، الابتعادُ أو الموتُ ليسَ بحدثٍ طارئٍ سَوْفَ يَنْتَهِي في الختامِ، ولكنّه لم يأتِ بعدُ على الشّخصِ الذي يَتْرُكُ أثراً خَلْفَهُ، إنّهُ، كَمَا نَرَى الآنَ، يَتَسَاوَقُ مَعَ إنتاجِ الأَثَرِ تَحْدِيْداً ـ وَهَكَذَا مَعَ الحياةِ ذَاتِهَا. ومن ثم فإنَّ دريدا في المقطع الخامس من جُمْلةِ تسعةٍ وخمسين مقطعاً أو إسهابٍ [من الكتاب المشترك (Jacques Derrida) مع Geoffrey Bennington]( ) أو، في الواقع، [ما يسمّى بـ] مكاشفات "اعترافات الختان"Circumfession يستطيعُ أَنْ يَكْتُبَ "أَنَا بَعْدَ المَمَاتِ كَمَا لَوْ أنني أَتَنَفّسُ"( ) "I posthume as I breathe. وَمَعَ هَذَا القَوْلِ المأثور فإنَّ دريدا يقترحُ عَلَى مَا يَبْدُو بَأنّه مَعَ كُلِّ نَفَسٍ يأخذُهُ فِإنّهُ بِالفعلِ يُوْلَدُ بَعْدَ الموتِ، ويظلُّ عَلَى قَيْدِ الحياةِ مُتَجَاوِزاً ذَاتَهُ، "عَائشاً" في عَلاماتٍ وآثارٍ وقد أُفرغتْ من كلّ تنفسٍ حيٍّ. "ما بعد الممات"Posthume، كما يقولُ دريدا في تعبيرٍ جديدٍ، لأنّ كلَّ خطابٍ [حرفٍ، رسالةٍ] ينشرُهُ، كلَّ أثرٍ يرسلُهُ هو في الواقع ومنذُ البِدايةِ يكون بعده، وماضيه، وهو في الواقع خِطَابٌ مِنْ وَرَاءِ القَبْرِ، ما بعد مماتِهِ حَتّى عِنْدَمَا كَانَ لايَزَالُ عَائِشَاً ويَتَنَفّسُ. إذن، فإنَّ ما بعد الوفاة The posthumous هو الهواءُ الذي نتنفسُهُ، أنّهُ صيغةُ حَيَواتنا بالذّات، ولذا فإنّ الحِدَادَ يَغْدُو إمكانيةً لَيْسَ فحسبُ لحظةَ "الموتِ الفعليِّ" للآخَر، ولكنْ مَعَ أثرِهِ الأوّل بالفعل، الذي سَيجري إنتاجُهُ دَائماً كَمَا لو أنَّه(ـا) بالفعل قَدْ مَاتْ. ومثل الصيغةِ الثابتةِ لحياةِ المرءِ الذي يورّثُ الأثرَ علاوةً على الشَّخْصِ المرتقبِ لِتَوَارِثِهِ، فَثمّةَ، كما يُعْلِنُ دريدا في مقابلتِهِ الأخيرةِ في لوموند

أغسطس 2004، " ثمّةَ حِدَادٌ أصليٌّ ... ذاكَ الذي لا ينتظرُ ما يُسَمّى الموت الفعليّ"( ) إذن، وفي البدايةِ، ثمّةَ حِدَادٌ ـ حِدَادٌ أَصْليٌّ أو غمٌّ ليس بحنينٍ إلى بعض الحضور المفقود، ولكنه التأكيدُ بأنّ الأثَرَ الإيصائيَّ والحِدَادَ هما الصيغةُ الثابتةُ لحَيَوَاتِنَا. وَهَكَذَا سيقولُ دريدا في مقابلةٍ من عام 1990: " أُقيم الحِدَادَ وَمِنْ ثمَّ أكونُ"( ). والحِدَاُد عَلَى الآخَرِ، أو الإمكانية البنيوية لمثلِ هَذَا الحِدَادِ عَلَى الأقَلِّ، أكثرُ أصالةٍ من الموتِ أو من الكينونةِ ـ صَوْبَ ـ الموتِ، يبدأُ ليسَ في لحظةِ الموتِ لكنَّهُ في الواقع في بدايةِ الحَياةِ، مَعَ الأثرِ الأوّلِ بالفعل.

ولكنَّ هذهِ الإحِالةِ إلى الآخَرِ سوفَ تَقُودُ المرءَ إلى الاشتباهِ بأنَّ هَذَا التَّحليلَ الوجيزَ للوصيّةِ والحِدَادِ في عَمَلِ دريدا قَدْ يَكُوْنَ من جَانبٍ وَاحدٍ نَوْعَاً مَا وَإلى أَبْعَدَ حدٍّ، أَوْ أنّهُ مُقَاربةٌ عَلَى وَجْهِ الحَصْرِ تَقْريباً مِنْ جَانِبِ الشّخص الذي يُوَاجِهُ مَوْتَه.(ا) في الأَثَر أو يُدْرِكُ هو أو هي وجوبَ أنْ يَمُوْت، بدلاً من جانبِ الشّخص الّذِي يَنْبَغِي في مرحلةٍ مَا أنْ يُوَاجِهَ وَيَمْتَحِنَ مَوْتَ صديقٍ، زميلٍ، أو أحدِ أفْرادِ الأُسرة، أو ذاكَ الذي يَنْبغي أنْ يعايشَ مَعْرفَةَ أنّ صَدِيقاً، زميلاً، أو أحدَ أفرادِ الأسرةِ مُقَدَّرٌ لَهُ أنْ يَمُوتَ.

إنَّ هذا التأكيدَ عَلَى البُنيةِ الإيصائية (من الوصيّة) للأثرِ وَآثارِهِ عَلَى مَوْدِ."ي الشَّخْصِيّ" هو، مع ذلكَ، ليسَ من قبيلِ الصُّدفةِ. وإنَّ البدءَ بموتِ."ي الشَّخْصِيّ" لايَزالُ إغراءً للآخَر في التَّقْليدِ الفَلسفِيّ الذي يَمْتدُّ من أفلاطون (الذي حدّدَ الفَلسفةَ بوصفِهَا "ممارسةً للموتِ") إلى هايدغر (الذي يُعَدُّ كتابُهُ الكينونة والزّمان Being and Time التحليلَ الأوّلَ والأشهرَ لـ"كينونةِ الدّازاين الخاصَةِ ـ صَوْبَ ـ الموت"). ولكنْ كَمَا رَأينا، فَليسَ مَوْتي الشَّخصي هُو مَا ينطوي عَليهِ الأَثَرُ، ولكنْ كَذَلكَ موتُ الآخر، وتجاربُنا الأبْكَر والمشتركةُ للموتِ لا تتضمَّنُ ميتاتِنَا الشَّخصية فحسبُ ولكنْ مِيْتَاتِ الآخرين والألمَ الذي نَشْعَرُ بِهِ في الحِدَادِ عَليهم. وَفِي المقابلةِ المذْكورةِ أَعْلَاه التي يؤكد فيها دريدا كَمَا يَبْدُو بِطَريقةٍ ديكارتيةٍ زائفةٍ وجودَهُ الشَّخصيَّ من خِلَالِ الحِدَادِ ـ أَحْزَنُ ومن ثمّ أكون ـ يَمْضِي إلى القَوْلِ:

أتفجّعُ ومن ثمَّ أكونُ ـ أكونُ ميتاً بموتِ الآخَر، وَعَلَاقَتِي بِذَاتي في المقام الأول غارقةٌ في الحِدَادِ، وهو عَلاوةٌ على ذلك حِدادٌ مستحيلٌ. وهذا ما أسمّيه أيضاً بتملّكٍ سابقٍ أوالتملُّك الذي يقع في مأزقٍ مزدوجٍ، إذ ينبغي عليّ وينبغي ألّا آخذ الآخر إلى ذاتي؛ فالحِدَادُ هو وفاءٌ غيرُ مخلصٍ لو أنَّه نجحَ في اسْتِيْعَابِ الآخَرِ بِشكلٍ مثاليّ في داخِلي، أيْ بِعَدَمِ احترامِ مَظْهَرِهِ أَوْ مَظْهَرِهَا الخَارجيِّ اللامحدود( ) .

في هذه المقابلةِ من عام 1990، يبدو دريدا ليشير إلى تمييزين من خلالِ نُقطتين مُرتبطتين بالموتِ والحِدَادِ. الأولى، عَلاقتي بنفسي، أيْ بحياتي إضافةً إلى مَوتي، وهي تبدو من خِلالِ اختبار مَوْتي الشَّخْصِيّ أقلَّ مشروطيةً من اختبارِ مَوتِ الآخرين أو الآخر. وَهَكَذَا سَوْفَ يمضي دريدا بعيداً إلى التَّأكيدِ من "أنَّني أَسْتطيعُ امتلاكَ خبرةَ مَوْتي الخاصّ مِنْ خِلَالِ رَبْطِ ذَاتي فحسبُ بتجربةٍ مستحيلةٍ، تجربة الحِدَادِ المستحيلةِ عَنْدَ مَوْتِ الآخَر" .( )ولكنَّ ذلكَ سيَعني عَندئذٍ بأنَّ إمكانية علاقةٍ مع مَوتي الشَّخصيّ مشروطةٌ بوساطةِ تجربةِ "الحِدَادِ المستحيلِ" للآخَر. والحِدَادُ سيكونً "مستحيلاً"، وفقَ هَذَا الرّأي، عَلَى الرّغم مِنْ أَنَّهُ سيكونُ أحدَ أكثر تجاربِنَا شُيوعاً ولاجَدالَ فيه.

وبالنِّسبةِ لدريدا فَإنَّ الحِدَادَ يجري بالفعل، حقاً إنّهُ يَحْدُثُ طَوالَ الوقتِ، إنّهُ، في جَوْهَرِهِ "صيغةُ حيواتنا التي لا تَتَغيّر". ولكنْ لأنّ الحِدَادَ لا يَسْتطيعُ أنْ يكونَ مكتملاً، أو منجزاً بصورةٍ تامةٍ، فإنه يُمْكِنُ ألا يكونَ البتّةَ متميزاً تماماً عن الكآبةِ والمآزقِ التي تحدّدُهُ. وفي حين أنّ فرويد في مقالتهِ "الحِدَاد والكآبة السّوداء"(فرويد 2005) يُعَارِضُ الحِدَادَ النَّاجِحَ الذي يَقُوْدُ في النَّهايةِ إلى تَأْسِيسِ مَوْضُوْعِ الحُبِّ المفقودِ داخلَ النَّفْسِ مَعَ حِدَادِ غَيرِ نَاجِحٍ (أو كآبةٍ) بحيث لا يكونُ قادراً على تحقيقِ مثلِ هَذَا التَّأسيس، إذ يجادلُ دريدا في عِدَّةِ أعمالٍ رئيسيةِ بأنَّ هَذَا التَّأسيسَ يكونُ مستحيلاً في الحال وغيرَ مرغوبٍ فيهِ وأنّهُ، كنتيجةٍ، فكلّ حِدَادٍ هو وبالفعلِ يجبُ أن يبقى غيرَ ناجحٍ وإلى حدٍّ من ثمّ كآبة. وَكَمَا يُعْلِنُ دريدا في وَاحدٍ من أهمّ نصوصِهِ، فَإنّ "التَّأسيسَ المبهمَ يشيرُ إلى تَأثيرٍ مُسْتحِيلٍ أوْ مَرْفُوضٍ للحِدَادِ (كآبة أو حِداد) ( ).

ولأنَّ الآخر الذي يتفجّعُ له المرءُ ليسَ بموضوعٍ مَفْقُودٍ فإنّه، تَبَعَاً لدريدا، قد يكونُ مُدْمَجَاً أوْ يجري تَبْطِيْنُهُ داخِلَ النّفس، ولكنْ عَلَى [مِسْتوى] " المظهر الخارجيّ المطلق" فإنّ الحِدَادَ هُوَ في الحَالِّ أصليٌّ ومستحيلٌ. ومن الأمثلِ، فإنَّ الحِدَادَ يَنْبَغِي أنْ يَظَلَّ طيَّ المعضلةِ أو "المأزقِ المزدوج" للاستحواذِ على الآخَر في الحالّ (لِكَيْلَا يَجْرِي التَّخلي عَنهم تهميشاً) حِيْنَاً وتَبْطيلِ الاسْتحواذِ عَليهم (وَذلكَ لِتَثْمينِ خُصُوصِياتِهم وكِيَانَاتِهِم الخارجيةِ المطلقة) حِيْنَاً آخَر. ومن ثمّ فإنَّ الحِدَادَ مُعْطَىً لـ "إخلاصٍ غير مُخْلصٍ" إذْ يُمْكِنُ للحِدَادِ أَنْ يَنْجَحَ فحَسْبُ من خِلال الفَشَلِ، إذْ يُمْكِنُهُ أنْ ينجحَ فقط عبرَ استدخال إو إدماج تفرّدٍ مُطلقٍ أو آخرَ فريدٍ لكنه يَنْبَغِي أن يظلَّ في خُصوصيتِهِ أوْ خارجيتِهِ الفَريدةِ وغيرِ المُدْمَجَة. وَهَكَذَا يُمْكِنُ لدريدا أنْ يَتَكلّمَ في المُقَابلةِ 1990 المنوّهِ بِهَا منذُ لحظةٍ عن "المسْعَى، المَحْكُوم عَليه بالفَشَلِ الدّائم (ومن ثمّ الإخفاق التأسيسيّ، عَلَى وَجْهِ التَّحْديد) لإصْهَار الآخَر، أو استبطانِهِ، أو اسْتيعابِهِ، أوْ تَذْويْتِهِ (إضفاء الطابع الذاتيَ عليه) في ذاتي. وحتّى قبلَ مَوْتِ الآخَر، فإنَّ تسْجيلَ موتِه.(ا) يشكّلني. أنا أتفجّعُ لذلكَ أنا أكونُ..."( ). وبالتَّحْديدِ لِكَوْنِ الأَثْرِ إيصائي (من الوَصِيّة) عن طَريق البُنْيَةِ، في الجوهر، وليس جرّاء حدثٍ طَارئ مَا مِثْلَ مَوت المؤلّف، فالحِدَادُ من ثمَّ محكومٌ عليهِ بالفَشَلِ ليس بسببٍ من نقصٍ أو ضعفٍ طَارىءٍ من جهة الشَّخْصِ الذي يَتَفَجَّعُ، ولكنْ لأنَّ مثلَ هَذَا الإخفاقِ بنيويُّ الطّابع ـ فضلاً عن كونهِ "تأسيسياً" للشّخصِ الذي يتفجّعُ. و[هَكذا] أكونُ الذي أكونُ بسببٍ من هذِهِ العَلاقَةِ مَعَ شَخصٍ آخَرَ إذ لا أستطيعُ البتّةَ أنْ أَجْعَلَهُ خَاصّتِي بِكلِّ بَسَاطةٍ. وكما يقولُ دريدا في مُقَابلةِ 1990 " هذا الاضّطَلاعُ بالآخر الفَاني في ذَاتي وخارجَ ذاتي يُعلّم أو يُؤسسُ (ذَاتِ.)ي وعَلاقَتي مَعَ نَفْسِي بالفِعْلِ قَبْلَ مَوْتِ الآخَر( ).

وهذه النّظريةُ عَنْ "الحِدَادِ المُسْتَحيْلِ" جَرَى تَطْويْرُهَا في العَديدِ مِنْ نصوصِ دريدا، بَدْءَاً من فورس"-Fors"( )) وَانتهاءً بـعمل الحِدَاد The Work of Mourning، بأشدِّ وأَقْوَى مَا يَمْكِنُ، مُروراً بـ"ذكرياتٍ عَنْ بُوْل دِيْ مَانْ" Memoires for Paul de Man وأشْبَاح ماركسSpecters of Marx. وابتداءً من أوائلِ الثمانيناتِ وُصُوْلاً إلى مَوْتِهِ الشَّخْصِيّ في 2004، كَتَبَ دريدا سِلْسلةً من المقَالاتِ التّذكاريةِ أو الخِطاباتِ المأتمية بمناسبةِ، إذا صحّ التّعبيرُ، ميتاتِ أصدقائِهِ، المُخلصين له، وزملائه بَدْءاً من رولان بارت وحتى موريس بلانشو مُروراً ببول دي مان، لويس ألتوسير، ميشال فوكو، سارة كوفمان، جان فرانسوا ليوتار، إيمانويل ليفيناس وجيل دولوز. في هذهِ الأَعْمال، يوسّعُ دريدا نظريةَ الحِدَادِ في الحالّ، منطقَهَا، بلاغَتَهَا، شفراتِهَا، وطقوسَهَا، ويجد النظريةَ وذاتَهُ كلتيهما موضعَ الاختبارِ عن طريقِ هذهِ الأحْدَاثِ الفَريدةِ للحِدَادِ الشَّخصيّ. وَقْدْ نُشِرَتِ هَذِهِ المقَالاتِ أولاً باللغةِ الإنكليزية2001 بعنوان: عمل الِحدَاد"The Work of Mourning ومن ثمّ نُشرتْ باللغةِ الفرنسيةِ 2003 بعنوان: فريدةٌ كلّ مرةِ نهايةُ للعالم Chaque fois unique, la fin du monde، وهذهِ السّلسلةُ من المقَالاتِ تطوّرُ بأسلوبٍ حتى بتفصيلٍ وأداءٍ أكثر لُغز enigmaأو معضلةَaporia الحِدَاد الذي يكونُ أصليّاً ومُسْتحيلاً في آن واحد.

وكما يوضّح دريدا في كلّ عملٍ من هذِهِ الأَعْمَالِ عَن الحِدَادِ، فإنَّ موتَ شخصٍ محبوبٍ أو صَديقٍ يُعَدُّ أمراً استثنائياً بصورةٍ قاطعةٍ، فَرِيْداً ولا يُضاهى، كما لا يُمْكنُ تَوْلِيْفُهُ أو تَهْجِئَتُهُ أو اسْتيعَابُهُ.

ومع ذلك، لأنَّ كلّ ميتةٍ من هذه الميتاتِ استثنائيةٌ، فريدةٌ تأتي لتشكّل سلسلةً، السلسلة التي، وبكلّ أسفٍ، تنمو لفترةٍ أطول من الوقتِ، فإنَّ الحِدَادَ دَائماً يَجِدُ نَفْسَهُ وَاقِعَاً في مَأْزَقٍ مِزْدَوجٍ في الحَالّ لِإدْرَاكِ فَرَادةِ الصَّديقِ بالنِّسْبةِ للشّخْصِ الذي يَتَفَجّعُ ولمقارنةِ هَذَا المَوتِ مَعَ الآخَرين. وعن طَريقِ الاضطرار إلى الحِدَادِ لأكثر من صَديقٍ والاضطّرار لعملِ ذَلكَ بالطّريقةِ ذاتِهَا من التَّقنينِ الخِطَابي، غَالباً عَن طريقِ الإيماءاتِ نفسها، الكلماتِ ذاتِهَا، فالمرءُ يخونُ الخصوصيةَ الفريدةَ لموتِ الصَّديق.

ولكنّه ليسَ من خِلالِ تكْرَارِهِ في مِيْتَاتٍ أُخْرى تَحْصُلُ خِيَانَةُ ذَلكَ الموتُ الفِريدُ، كَمَا رَأينا سَابقاً.

الداخل رأس الإنسان المُنتصب

(الهومو إريكتوس)

ليس الإنسان العاقل هو البشري الأول. قبله بكثير، كان الإنسان المُنتصب (القامة) يَبْرِي أحجارا مزدوجة الوجه، ويُسَخِّرُ النار، ويبني مآويا، ويصنع رماحا. فقد كان يطبخ ويتكلم ويسرد قصصا ويتقاسم أفكارا.

فرانسوا دورتيه
ترجمة : يوسف اسحيردة
المغرب

وَبِقَدَرِ مَا يَبْدَأُ الحِدَادُ بالنّسبةِ لآخر بالفِعلِ مَع الأثرِ، فَإنَّ مَوْتَ كلِّ آخَر فَريدٍ يَتَضَاعَفُ بالمثْلَ، والحدثُ الفريدُ بصورةٍ مُطلقةٍ لموتِهِمْ يَتكرّرُ بالفعل. ويستمرُّ الحِدَادُ عَلَى الصَّديقِ ـ بِصُوْرَةٍ مُتكرّرةٍ ـ طويلاً بعد مَوْتِهِ الفعليّ ويبدأُ إلى حدٍّ بعيدٍ قبل ذلك. وكما يُجَادِلُ دريدا في مَكَانٍ آخَر "يَشْرَعُ اليقينُ السَّوداويُّ الذي أَتَحَدّثُ عَنْهُ، كَمَا هِي الحَالُ دَائماً، في حَياةِ الأَصْدِقَاء( ). لو كانَ مَا بَعْدَ المماتِ هُو الهَواءُ الذي نَتَنَفّسُهُ تَمَامَاً، والوَصِيّةُ هِي بُنْيَةُ الأَثَر بالذّاتِ، عَندئذٍ فإنَّ الحِدَادَ هُوَ العُنْصِرُ الذي تَنْمُو فيهِ الصَّداقةُ. يَكْتُبُ دريدا في واحدةٍ من المقَالاتِ التي جُمِعَتْ في كتابِ "عمل الحداد":

أنْ يكونَ لديكَ صديقٌ، أنْ تنظرَ إليهِ، أنْ تَتْبَعَهُ بعينيكَ، أن تُعْجَبَ بِهِ في الصّداقةِ، هُوَ أنْ تُدْرِكَ بطريقةٍ أكثر حدَةً، مُصابةً بالفعل، مُلّحةً دائماً، ولا تُنسى أكثر فأكثر أنْ أحدَكُما سَوْفَ يرى حَتْمَاً الآخرَ يموت( ). وَعَلَى النَّقِيْضِ مِنْ وِجْهَةِ النَّظَرِ الشَّائِعَةِ التي بَدَأْنَا بِهَا، فالحِدَادُ لايَنْتَظِرُ الموتَ الفِعْليَّ للصّديقِ أنْ يَحْدُثَ؛ فموتُ الصّديقِ ـ وَمِنْ ثمَّ الحِدَادُ عَليهِ ـ يَشْرَعُ تمامَاً في البِدايةِ، تماماً مع الأَثَرِ الأوَل، الذي يُدَشِّنُ في الحَالِّ الصَّداقةِ مَعَ الآخَر، وَعلاقتي الذاتية الخاصة، كَمَا قَدْ رَأينا. إنَّ موتَ صديقٍ هُوَ عَلَى الدَّوام فَريدٌ بصورةٍ مُطلقةٍ ولمرةٍ واحدةٍ ومعَ ذلكَ لم يكن من مِفَرٍّ من وضعِهِ في سِلسلةٍ، مَتكررة، للإشارةِ إلى عِنوانِ الطّبعةِ الفِرنسيّةِ مِنْ "عمل الحِدَادِ"، "chaque fois unique, la fin du monde"، أيْ، "في كلّ مرةٍ فريدةٍ أو استثنائية، ثمة نهايةٌ للعالم". وكما يصوغُ دريدا [أيْ هَذَا العِنوان] في مكانٍ آخر، هَكَذَا، "في كلِّ مرةٍ، في كلِّ مرةٍ بصورةٍ استثنائيةٍ، في كلّ مرةٍ مُتَعَذّر الإبِدَال، في كلّ مرةٍ بلا حدودٍ، فإنَّ الموتَ ليس بأقلِّ من نهايةِ العالم"( ). وبينما المنطقُ العامُّ يُخبرنَا بأنَّهُ وبغضِّ النَّظر عَن مَدَى ألمِ موتِ صديقٍ، يُمْكِنُ للعَالم أنْ يَسْتمرَّ بالنسبةِ لنا، نحنُ الأحياء. أما دريدا فيزعمُ نقيضَ ذلك.

وهذه ليستْ مبالغةً بلاغيةً، ولكنْ، مرةَ أُخرى، هي بنيةُ الحِدَادِ تماماً و"ذاتُ" الشَّخص الذي يتفجّعُ. وبقَدَر مَا لا يُمْكِنُ دمجُ موتِ الآخر أو استيعابُهُ، أو إدراكُهُ داخلَ أو عَلَى خلفيةِ أُفق محدّدٍ للعَالم بالفعل، فَمَا نختبرُهُ عندَ موتِ صديقٍ هو ليسَ بِبَسَاطةٍ موتَ أو نهايةَ شخصٍ داخلَ العَالم، ولكنَّهُ نهايةُ العَالمِ نَفْسِهِ. ولأنَّ علاقتي الذاتيةَ الخاصّةَ داخَلَ العَالم جَرَى تَشَكُّلهَا مِنْ خِلالِ الآخر وحِدَادِي عَلَى الآخَر، عِندئذٍ فإنَّ مَوْتَ الآخَر لا يُمْكِنُ البَتّةَ أنْ يكونَ مجرّدَ حدثٍ آخر دَاخِلَ العَالم، أو مجرّدَ موتِ شخصٍ مَا وَسَطَ الآخرين دَاخِلَ العالم، ولكنّه نهايةَ مَا يفتحُ العالمَ نَفْسَهُ. وبما إنَّ هذا الحدث فريدٌ وغيرُ متوقّعٍ، كما رأينا، مُتَكَرِّرٌ، فإنهّ في كلَّ مَرّةٍ، كلّ مرّةٍ وبصورةٍ استثنائيةٍ، نهايةُ العَالم. وهذا من دونَ شكٍّ السببُ في أنْ يكتبَ دريدا في واحدةٍ من عباراته الأكثر إثارةً للجدل وإساءةً للفهم بسهولةٍ أنه "ليس ثمة مقياسٌ ملائمٌ لإقناعي بأنَّ الحِدَادَ الشخصيَّ أقلَّ خطورةً من حربٍ نووية"( ).

إنَّ مجالَ الحِدَادِ ورِهَانَاتِهِ لا يُمكنُ أنْ يكونَ مِنْ ثَمَّ أشدّ بالنسبةِ لدريدا. فهو ليسَ مجرّدَ أمرٍ أو موضوعَ من بينِ موضوعاتٍ أُخَرَ في عَمَلِهِ، إذ الحِدَادُ غيرُ منفصلٍ، كَمَا قَدْ رَأَيْنَا، عَن تفكيرِ دريدا حَول الأثَرِ والوصيَةِ، الزَمنِ والتَّكرارِ، الذَّاتِ والآخَر، الصَّداقةِ والعَالم، الفَقْدِ الشَّخصيِّ ونهايةِ العَالم. عِندمَا يتعلّقُ الأمرُ بالحِدَادِ فإنّه مِغْوٍ على الدّوام، كما قلتُ في البِدَايةِ، بإرادةِ أنْ يَشْرَعَ في النَّهايةِ. ولكنَّ التَّفكيرَ في الحِدَادِ مَعَ دريدا يَقْتَضي أنْ نَفْهَمَ بأنَّ النهايةَ سَوْفَ تكونُ بالفعلِ هناكَ منذُ البِدايةِ، مَعَ الأثَرِ الأوّلِ. هَذِهِ الضرورةُ البنيويّةُ لا تَحْجُبُ، بالطّبعِ، أَوْ تَنْفِي، أَوْ تُرْجِىءُ المفَاجأةَ، الجرحَ أو الصَّدمَةَ لحدثِ النَّهايةِ حينما تصِلُ، اللحظةُ، "فِعْليّاً"، وفي كلّ مرةٍ عَلَى نَحْوٍ فريدٍ ودائماً، كما لو أنّها لأوّلِ مرّةٍ، عندما يأتي الحِدَاد.

المشهد يجري في شرق إفريقيا، في إحدى مناطق إثيوبيا الحالية (50 كلم جنوب العاصمة أديس أبابا).
في يناير 2023، أعلن باحثون عن اكتشاف استثنائي على موقع ميلكا كونتور1. فقد تم العثور على مئات الأدوات الحَجَرِيَّةُ في طبقة أرضية تعود إلى 1.2 مليون سنة. ،
ترى ما الاستثنائي في هذا الاكتشاف؟ أولا عدد القِطع (578)، المُجتمعة على بُعد بضعة أمتار: يتعلق الأمر بـ «ورشة بَرْي». ثُم التاريــخ: 1.2 مليون سنة! ثمة بشر أوائل إذن، تركوا لنا آثارا من هذا العمق الزمني المُدَوِّخ.
لنَقُمْ بتَخَيُّلِهم. هُم اثنان أو ثلاثة بشرانيين قدماء -مُنتصبي القامة ربما (انظر الإطار المُلحق: »رائد البشرية«). يجلسون مُنهمكين في صناعة أدواتهم تحت ظل حزمة من الأشجار. يتعلق الأمر بأحجار مزدوجة الوجه (Bifaces)، وهي أحجار منحوتة على شكل لوزة ضخمة، وبزوايا حادة.
إن الحجر المزدوج الوجه هو الأداة الأساسية للبشرانيين الأوائل. ولمَّا كان ظهوره يعود إلى حوالي 1.7 مليون سنة، فقد صُنِع على نطاق واسع (لقد تم العثور عليه في أفريقيا وفي آسيا)، واسْتُخْدِمَ طيلة مئاتِ آلاف السنين. إنها أول أداة مُعَايَرَة ومُعَوْلَمَة.
يتم تشكيل بعض هذه الأحجار داخل الجرانيت، أو السيليكس، أو أحيانا الكوارتز. أما تلك الموجودة في موقع ميلكا كونتور، فهي من السبج، وهو حجر بركانيُ المصدر، أسود، أصلب من السيليكس وأحدُّ من الزجاج. مادة نادرة ونفيسة، من الصعب الاشتغال عليها.
إن صناعة حجرٍ مزدوج الوجه لا تتمثل في كسر صخرة من أجل الحصول على مِقْصَلٍ (الأمر الذي كان باستطاعة إنسان الأوسترالوبيثيكس فعله، قبل 3.5 مليون سنة). بل ينبغي صياغة المادة تبعا لشكل مُحدد في الرأس2. وبالتالي فالإنسان المُنتصب يتصرف تبعا لفكرة مُسبقة للمُنتج النهائي، كما قد يفعل نَحَّات ما.
يمضي هؤلاء المُنتَصِبون جزءا من يومهم في طرق وكسر وبَرْي ونحت كُتَلٍ من أجل التوصل إلى أدوات مُتسقة جميلة. عند الانتهاء، يحملون معهم الأدوات الأكثر نجاحا، ويتركون المواد غير القابلة للاستعمال في عين المكان. هذه المخلفات هي التي سيجدها الباحثون، 1.2 مليون سنة بعد ذلك.
من أجل بلوغ منجم السبج هذا، يشق البَشْرَانِيُون طريقهم بشكل منتظم من مُعسكرهم الرئيسي.
غير أن هذا ليس كل شيء. فبعد بَرْيِ أدواتهم، يجب المرور إلى التتمة: يملك الحجر المزدوج الوجه عدة استخدامات. فهو قد يُستخدم في حفر الأرض الصلبة، أو نبش جذور، أو إيجاد الماء، كما قد يُستخدم أيضا في قطع الخشب أو حتى فصل صدفة حيوان. ذلك أن من حجر مزدوج الوجه كبير، يُمكن اقتطاع شفرات أرفع بحسب الاحتياجات.
وبالتالي فصناعة هذا الحجر تندرج ضمن «سلسلة إجرائية» طويلة، حسب عبارة المُختص في عصر ما قبل التاريــخ، أندريه ليروي جورهان3، والتي لا تقتصر على نشاط البَرْي وحده، وإنما تندمج ضمن تسلسل زمني أوسع. ما يعني أن الإنسان المنتصب يُخطط نشاطاته: لا يعيش في الحاضر فحسب، وإنما يستشرف المُقْبِل ويختلقُ مُستقبلاً4.

اختلاق المُستقبل

في العصر نفسه تقريبا، وعلى بُعْد آلاف الكلومترات من هناك، اكتسب قريب بعيد. هو الآخر عضو في فرع الإنسان المنتصب. مهارة أخرى أساسية: تسخير النار. سنة 2012، سيتم لأول مرة، رصد بقايا واضحة لمواقد في كهف وندرويرك بجنوب إفريقيا (انظر الإطار المُلحق: «متى تم تدجين النار؟»). هذه المواقد ترجع إلى مليون سنة، وهي، إلى حدود اليوم، الأثر الأقدم لتدجين النار.

إن تطويــــع النار نشاط يستلزم أيضا الاستباق. ربما التقطَ الإنسان المُنْتَصِبُ النار (جِمار طبيعية) قبل أن يُشعلها بنفسه. لكن من أجل المحافظة عليها، ينبغي إدامة اللهب، وبالتالي قطع الخشب لتخزينه. نقطة أخرى أساسية: النار تُحيل على البيت - حياة اجتماعية مُنظَّمة - وأيضا الطهي. غير أن طهي قطعة لحم، أو درنة من أجل جعلها صالحة للأكل، يُمثل بداية الطبخ: نشاط آخر ثوري. هذا الابتكار يُشَكِّلُ مُنعطفا رئيسيا في التطور البشري (انظر الإطار المُلحق: «الطبخ، مُحرك التاريـــخ»).
بِمَ كان يُفكر الإنسان المُنتصب بينما هو مُنهمك بتشكيل أدواته أو إذكاء النار؟ فإذا كان بمقدوره الاستباق والقيام بمشاريـــع، ينبغي له أيضا أن يتخيل سيناريوهات ممكنة، لأن المستقبل مفتوح دائما. لقد كان يتدبر، ويُمعن التفكير، ويستغرق في الحلم، ويختلق قصصا. وهو يبري حجره المذكور، كان يرى نفسه سلفا بصدد الصيد وجلب فريسة كبيرة للمخيم، تحت النظرات المُعْجَبَة لذويه.
ربما كان يحلم بأن يحل، غدا، محل الذكر المُسيطر الذي يقود عمليات الصيد؟ ربما كان يُفكر بشدة في الانتقام من الشخص الذي دفعه وأهانه أمام الجميع؟ ربما كان يحلم باستصحاب الآنسة المُنتصبة التي استولى عليها الزعيم. هي أيضا تملك أحلامها الخاصة. الجميع في المجموعة يُفكر ويُمعن التفكير ويتخيل.
ربما كان يحلم بعضهم بحياة أفضل، ويُترجم ذلك بالتفكير في الرحيل إلى ما وراء الجبل الذي يبصق النار. آخرون سبق لهم الرحيل قبلهم. الرحلات الاستكشافية ليست وليدة الأمس. لقد غادر الإنسان المنتصب أول مرة إفريقيا قبل حوالي مليوني سنة. نَعْثُرُ على آثاره في الصين وإندونيسيا انطلاقا من تلك الفترة.
هل كان الهومو إريكتوس يمتلك اللغة؟ قبل ثلاثين سنة، لم يكن أحد من المُختصين لِيَجْرُأَ على تخيل ذلك (انظر الإطار المُلحق: «فرضية اللغة البدائية»). اليوم يبدو الأمر مُحتملا. يعيش الإنسان المنتصب في قُطعان منظمة، مثل الأسود والذئاب والفيلة والشمبانزي، وعدد كبير من الثدييات الاجتماعية. كل هذه الحيوانات تتواصل فيما بينها. فهي تعرف كيف تُظْهِرُ نواياها، وتُعبِّر عن غضبها ومخاوفها ورغباتها، عن طريق صيحات وأوضاع وإيماءات؛ كما تعرف كيف تُطلق إنذارات من أجل الإبلاغ عن خطر.
غير أن من لديه فكرة في رأسه، يجب أن يسعى أيضا إلى مُشاركتها مع رُفقائه. لِنَفْتَرِض أن واحدا من الهومو إريكتوس قد رَصَدَ بالأمس ظبيا مجروحا قرب النهر. ربما لا يزال يتجول في المكان؟ هذا إن لم يكن قد مات. يجب الذهاب للصيد قبل أن تمر الأسود أو الضباع من هناك. حتى يتسنى له شرح ما رآه لرفقائه، وتشجيعهم على اتباعه، يحتاج وسيلة تواصل جديدة: اللغة.

الثقافات الإنسانية الأولى

إن نوعا جديدا من المجتمع قد يرى النور، بمجرد ما نَشْرعُ في تقاسم بعض الأفكار مَعًا. إن الحياة الاجتماعية للإنسان المُنتصب لا تُختزَل في تفاعلات والتماسات مُتبادلة: فقد تكفي الايماءات والدمدمات المُختلفة لإيصال رسائل من قبيل «أُريدُكَ»، «اذهب من هنا»، «ناولني هذا»، «أعطني هذا»، «ساعدني».
بيد أن الأمر يتجاوز ذلك إلى جعل مجموعة صغيرة تلتف حول مشروع مشترك: الذهاب للبحث عن هذا الظبي المجروح، هناك قُرب النهر. توزيــع الأدوار بين الشخص الذي سيقطع الخشب والشخص الذي سيرعى النار، الخ.
يوحي حجم الأحجار المزدوجة الوجه المكتشفة في إثيوبيا، إضافة إلى تسخير النار، بأن الهومو

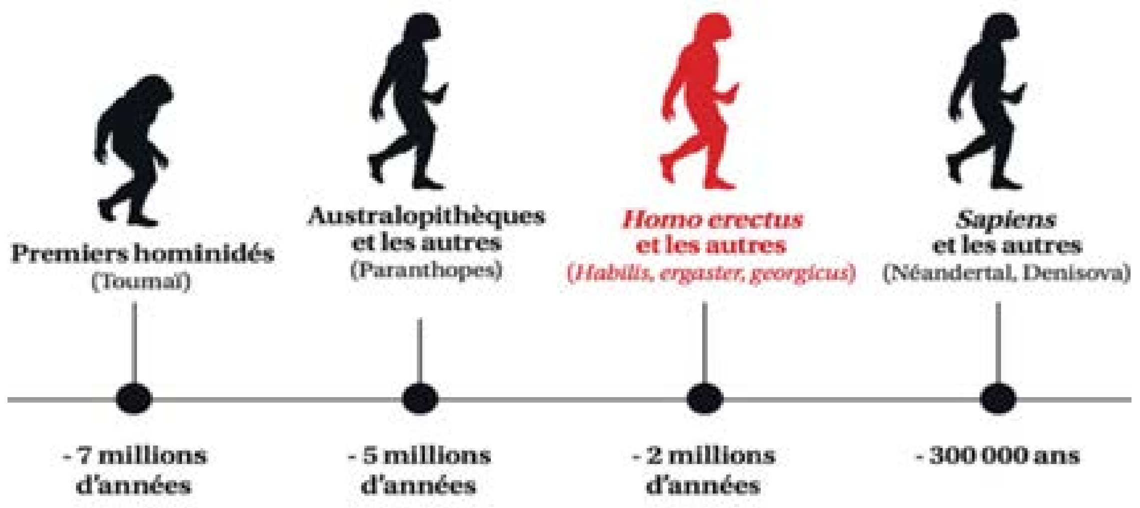
إريكتوس يُشْبِهنا مُسبقا بشكل كبير. غير أن معرفة قدراته ونمط عيشه، قبل مليون سنة، يبقى جزئيا. البقايا نادرة، والاستنتاجات بخصوص قدراته الذهنية تظل تخمينية. لكن ثمة شيء مؤكد، واكتشافات ميلكا كونتور تُقِرُّه: لقد كان يمتلك قدرات معرفية أعلى بكثير من البشرانيات التي سبقته.
في المقابل، لا مجال للشك بالنسبة لسلالته التي كانت تعيش قبل نصف مليون سنة. ذلك أن مؤشرات هذه الحقبة في تزايد مستمر. على موقع تيرا أماتا (Terra Amata)، في فرنسا (قرب نيس)، تم اكتشاف وجود عشرين كوخا بُنيت حول موقد. أما في زامبيا، فقد عُثِرَ مؤخرا على دعامات خشبية جرى بَرْيُها5. دائما في نفس الفترة تقريبا، في جنوب إفريقيا، صَنَعَ الهومو إريكتوس رماحا قام بتثبيت أسنة عليها6.
في كهف لاس هويفاس (Las Huevas)، شمال إسبانيا، قبل 380 ألف سنة، تم رمي حوالي ثلاثين شخصا في حفرة بعمق 15 مترا. هل يتعلق الأمر بدفن؟ بطقس جنائزي؟ لا شيء يسمح بتأكيد ذلك. لكن في يناير 2003، عثر الباحثون، بجانب الأجساد، على حجر مزدوج الوجه بحجم استثنائي. يُلَقِّبُهُ المختصون في عصر ما قبل التاريـــخ بـ «إكسكاليبر» (Excalibur).
يتعلق الأمر بقطعة فريدة من الكوارتزيت بانعكاسات زرقاء وبرتقالية، حيث أن مادتها الأصلية غير موجودة قرب الكهف. لقد بُرِيَتْ بعناية كبيرة، ولا تحتوي على أي أثر للاستعمال. حدث هذا الأمر قبل ظهور الإنسان العاقل بكثير. لقد كان الإنسان المُنتصب ينحت أحجارا مزدوجة الوجه بِمُنْتَهى الإِتْقانِ، ويبري رِماحا، ويبني أكواخا، ويُسَخِّرُ النار، ويمارس الطبخ. إنه أول بَشَرِي.

متى تم تدجين النار؟

لماذا أكلتُ أبي، هي رواية ما قبل تاريخية (هزلية)، نُشِرت سنة 1960 من طرف روي لويس (Roy Lewis). الكاتب يتخيل حياة أسرة من العصر الحجري القديم، يرويها الشاب إرنيست. والده، إدوارد، هو نوع من المُخترع الخاص بالعصر الحجري القديم، دائما على اطلاع على الأفكار الجديدة: القوس، السهام، النار...ومخترعات تقدمية من هذا القبيل، يُثني على مزاياها لدى أسرته.
غير أن صهره، «العم فانيا»، الحكيم والمحافظ، ينظر إلى المخترعات بريبة. ففي حين تُمثل النار بالنسبة لإدوارد تقدما كبير (طهي الأغذية، التدفئة، إبعاد الحيوانات)، لا يرى فيها فانيا سوى المخاطر: الحروق، الحرائق، غيرة العشائر الأخرى...ومتاعب من هذا القبيل في الأفق.
لقد ألهم ابتكار النار قصصا أخرى مروية، منها حرب النار (1909)، لروسني الأكبر(J-h Rosny). أما القصة كما جرت بالفعل، فينبغي الاعتراف بهزالة المعطيات الأركيولوجية. يُظْهِرُ اكتشاف يعود لسنة 2012، في كهف وندويرك بجنوب إفريقيا، أن تدجين النار قد بدأ قبل نحو مليون سنة. كما جرى رصد موقد آخر غير مقصود قرب بحيرة طَبَريا (فلسطين)، يعود تاريخه إلى 800 ألف سنة.
غير أن هذه الاكتشافات المُبعثرة لا تسمح بمعرفة ما إذا كان الاستعمال معزولا أم متداولا. يجب انتظار مدة تتراوح ما بين 400 ألف سنة و500 ألف سنة تقريبا، حتى يُصبح رصد بقايا المواقد أسهل.
يبقى أن ابتكار النار، شَكّل فعلا اكتشافا تكنولوجيا رئيسيا بمفاعيل مُتعددة: تُتيح النار الطهي وجعل أسنة الرماح أصلب، كما تسمح بالتدفئة، وبالتالي استيطان مناطق باردة.

رائد البشرية

من هو الإنسان المُنتصب (الهومو إريكتوس)؟



إن الإنسان المنتصب يُجسد مفهوما مُتقلبا. بالمعنى الواسع، يُشير هذا اللفظ العام إلى كل القدماء الذين يمثلون جنس البشراني (الهومو). أما بالمعنى الضيق، فهو يُشير إلى نوع مُعين من القدماء عاش في آسيا. وبالتالي نُميزه عن الإنسان الماهر، والإنسان العامل، وإنسان جورجيا، وإنسان سلف، وإنسان هايدلبيرغ، وإنسان بحيرة رودولف، وإنسان فلوريس، وإنسان ناليدي (تتمدد اللائحة بعد كل حملة تنقيب).
عاش الإنسان المنتصب (بالمعنى الواسع) في إفريقيا وآسيا وأوروبا. لقد ظهر منذ مليوني سنة تقريبا. إن آخر ممثل للهومو إريكتوس (ناليدي)، الذي كان لا يزال موجودا قبل 50 ألف سنة فقط، عايشَ بشرا عصريين أكثر: الإنسان البدائي (نياندرتال)، وإنسان دينيسوفا، والإنسان العاقل (سابيان).

كيف يبدو شكله؟

لقد تم تصوير الإنسان المنتصب لزمن طويل كرجل صغير بهيئة قرد. غير أن شكله، في الواقع، يختلف بحسب المناطق. فالإنسان العامل، الذي عاش في إفريقيا قبل مليوني سنة، يتميز بكبره (1.80 مترا)، غير ان دماغه (400 سنتمترا) بالكاد يكون أكبر من دماغ الشمبانزي. في المقابل، يملك إنسان فلوريس، الذي عاش ما بين 800 و50 ألف سنة، طولا يُقدر بـ 1.30 مترا. لذلك يُسمى أحيانا بالإنسان القزم.
أما إنسان لوزون (الذي كان يعيش في جزيرة لوزون قبل 50 ألف سنة فقط)، فيمتاز هو الآخر بحجمه الصغير. يملك إنسان ناليدي، الحاضر في جنوب أفريقيا قبل حوالي 300 ألف سنة، دماغا صغيرا (من 500 إلى 600 سنتمتر مكعب) أيضا، لكنه يُسَخِّرُ النار.
خلال مليوني سنة، تطور حجم الدماغ كثيرا، ليمر من 500 إلى 1500 متر مكعب. هذا التطور ليس خطيا. فقد حدث تطور بارز بداية من مليون عام. لا يُمكن أخذ حجم الدماغ الصغير، كمؤشر على الدونية المعرفية. الدماغ، مثله مثل حاسوب، قادر على التقلص. يتوفر الغراب على دماغ بحجم حبة كرز، غير أنه يمتلك نفس القدرات المعرفية للشمبانزي.

الطبخ، مُحرك التطور

في كتابه، القبض على النار (2009) (الذي ظهر بالعربية عن دار كنعان للدراسات والنشر، تحت

عنوان: إضرام النيران. الطبخ الذي جعل مِنَّا بشرا (2021))، يُذَكِّرُ عالم الأحياء، ريتشارد رانغام (Richard Wrangham)، بأن طهي الأغذية لم يجعل فقط اللحوم والخضراوات أكثر قابلية للهضم، بل أتاح أيضا استهلاك بعض العَسَاقِل من قبيل البطاطا الحلوة والخرشوف، التي لا تستطيع المعدة البشرية هضمها نيئة.

هذا الأمر أتاح إغناء مصادر الإنسان القديم من الغذاء، مما أدى إلى إحداث تغيرات جسدية كبيرة:

- تَقَلُّص حجم الفكوك والأسنان: نظرا لتراجع الحاجة إلى القضم والمضغ.
- تقلص طول الأمعاء: نظرا لأن الهضم أصبح أسرع.
- تقليص زمن التغذية والهضم.
- وكحصيلة للنتائج السابقة، رُبما استفاد الدماغ (الذي يستهلك الطاقة بكثرة) من وفرة الأغذية وتنوعها ليعرف نموا مُهما. وبالتالي قد يكون الطبخ مُحركا للتطور البشري.

ما أبعد سردية ريتشارد رانغام عن إقناع كل زملائه. فهي تعتمد على فرضية (ابتكار النار قبل مليوني سنة) جد تخمينية. هذه الأخيرة لا تُفسر كيف تَمَكَّن الإنسان الأول من ترويض النار. ذلك أنه من أجل اضرام النار على المرء أن يكون ذكيا مسبقا، ومتوفرا على قدرات معرفية جد متقدمة. فبعيدا عن الصورة الكاريكاتورية للرسوم المتحركة، لا يكفي قرع حجرين ببعض حتى تشتعل النار. الأمر يتطلب مهارة أكبر من ذلك.

يُحْسَب لرتشارد رانغام، أنه لفت النظر إلى الأهمية التي يكتسيها اكتشاف النار في تاريـ....خ تطور نوعنا البشري.

غير أن شيئا واحدا يبقى مؤكدا: لم يحدث نقاش بين الهومو إريكتوس حول مساوئ ومنافع النار. إن رواية لماذا أكلتُ أبي تنتهي بمأزق تطوري. بعد حريق غابوي، سيقرر الرجال وضع حد للحماقات الاختراعية لإدوارد. وهكذا اتفق أعضاء العشيرة على رفض استخدام النار. أما إدوارد، المُخترع الجَسور، فقد قُتِلَ وأُكِلَ.

فرضية اللغة البدائية

حتى بداية القرن العشرين، كان ظهور اللغة مع الجنس البشراني، قبل 50 ألف سنة، بمثابة المسلمة العامة. تستند هذه الفرضية على أدلة فسيولوجية (غياب القدرة على إصدار أصوات منطوقة بوضوح من قبل، غياب باحة بروكا في الدماغ) دُحِضَت لاحقا.

يطرح المُختص في علم اللسانيات، ديريك بيكيرتون (Derek Bickerton)، فرضية أن الهومو إريكتوس يتوفر مسبقا على لغة بدائية، مُؤلفة انطلاقا من كلمات ملموسة تُشير إلى أشياء (شجرة، صخرة، طائر، الخ) أو أفعال (أكل، ركد)، لكن دون بنية نحوية. يكفي، من أجل بناء قصص، وضع كلمتين او ثلاث كلمات جنبا إلى جنب. فمثلا «الأسد أكل الصغير» تكفي لسرد قصة، حتى لو كانت غير دقيقة - هل نتحدث عن صغير الأسد، عن صغير بشري؟ هل يتعلق الأمر بحلم، بحدث قريب العهد؟

هذه اللغة البدائية تُتيح للإنسان المنتصب تنظيم أنشطة جماعية، ونقل معلومات حول ظواهر تستعصي على الملاحظة المباشرة. إنها خطوة عملاقة نحو الأمام بالمقارنة مع التواصل الحيواني، الذي ينحصر في الصراخ والغناء، سواء من أجل الإعلان عن نوايا، أو التماس شيء ما، أو إطلاق تحذيرات.

هوامش

▪ حول لغة الإنسان المنتصب، اقرأ كتاب:

Direk Bickerton, la Langage d’Adam, Dunod, 2010.

▪من أجل تمثل عام للأبحاث حول أَصل اللغة، انظر :

Jacques François, La genèse du langage et des langues, Sciences Humaines éd., 2018.

(1) اقرأ الخبر على الإنترنيت:

Découverte d’un “atelier” d’obsidienne vieux d’1.2 millions d’années», Science post, 25 janvier 2023

(2) انظر على الإنترنيت هذا المقال:

J.Pelegrin et H.roche, «L’humanisation au prisme des pierres taillées», 2017, Sciences direct.

(3) انظر كتاب:

A. Leroi-Gouhan, Le geste et la parole, vol.2 : La mémoire et les rythmes, Albin Michel, 1965.

(4) انظر مقال:

Mathias Osvath et Peter Gärdenfors, «Quand les hommes inventent l’avenir», dans Jean-Francois Dortier (dir.), Révolution dans nos origines, Sciences Humaines éd., 2015.

(5) اقرأ الخبر على الإنترنيت:

L.Barham, «Evidence for the earliest structural use of wood at least 476 000 years ago», Nature, 5 octobre 2023.

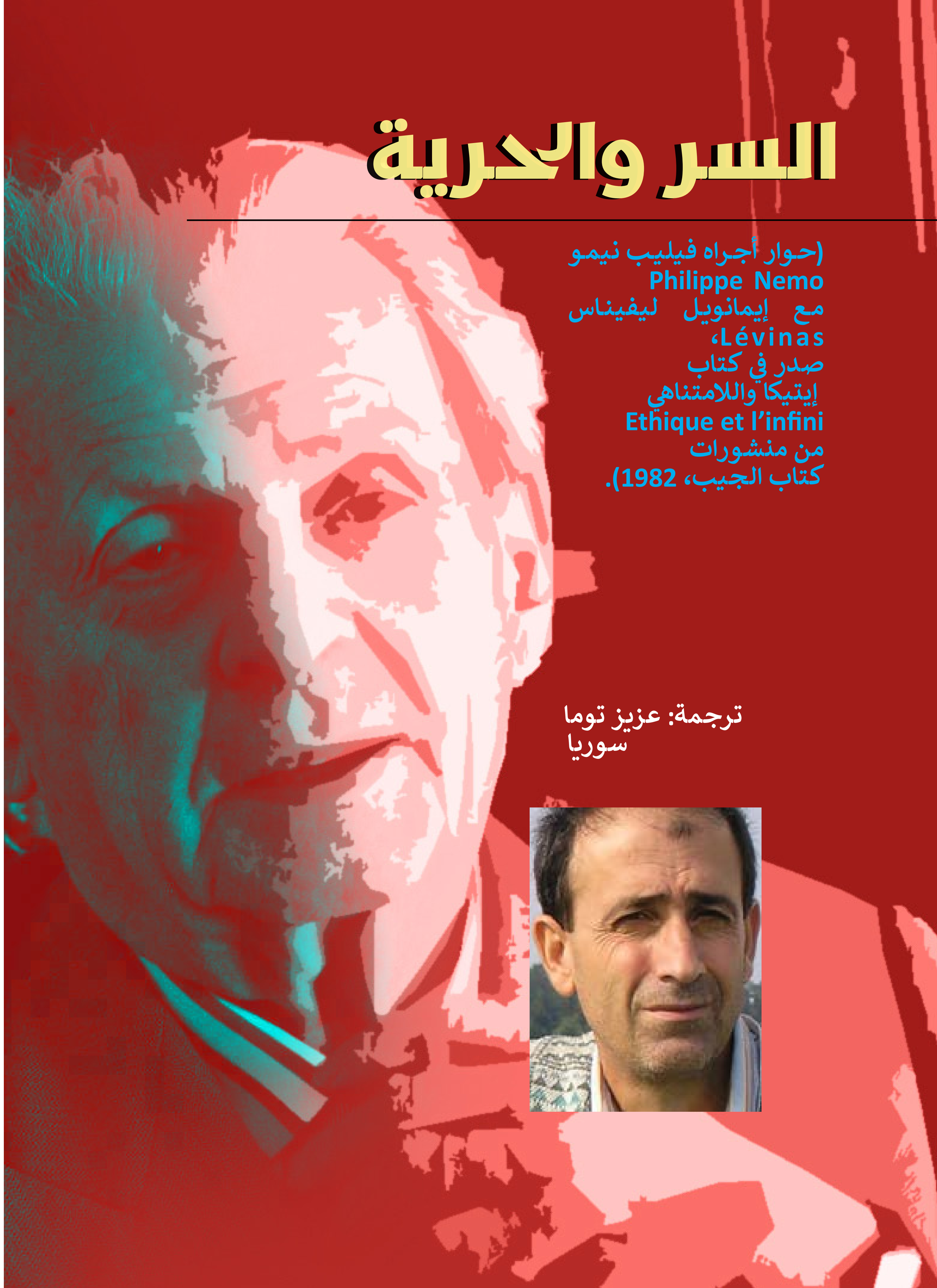
(6) اقرأ الخبر على الإنترنيت:

«Découverte des plus anciennes pointes de lance», Le monde, 15 Novembre 2012.

* مصدر المقال:

Sciences Humaines, Hors-série n° 29, Janvier – Février 2024, L’histoire mondiale de la pensée.

صفحة من كتاب المهد/ كريم سعدون



السر والحرية

(حوار أجراه فيليب نيمو Philippe Nemo مع إيمانويل ليفيناس Lévinas، صدر في كتاب إيتيكا واللامتناهي Ethique et l'infini من منشورات كتاب الجيب، 1982).

ترجمة: عزيز توما
سوريا

فيليب نيمو: سنتحدثُ اليوم عن الكلّية واللامتناهي Totalité et Infini، كتابٌ يعود تاريخه إلى عام 1961 . يُعتبر الكتاب، مثله مثل كتاب خلافاً للكينونة أو أبعد من الذات Autrement qu'être ou au-delà de l'essence، أحدُ أهم مؤلفاتك الفلسفية. العنوان يشتملُ بحد ذاته على مشكلة أو قضية. ما هي أوجه التعارض بين ((الكلية)) و ((اللامتناهي))؟

ليفيناس: في معرض نقد الكُلية الذي يضم اتحاد الكلمتين، ثمة إحالة إلى تاريـ...خ الفلسفة. هذا التاريـ...خ يمكن تفسيره على أنهُ محاولة تركيبية كونية واختزالٌ لكامل التجربة، لكل ما هو ممَيز، في كُلية حيث الوعي يشملُ العالم ولا يترك شيئاً خارجه ويصبحُ على هذا النحو فكراً مطلقاً. إنَّ وعي الذات هو في الوقت نفسه وعيٌ بكل شيء. مقابلُ هذه الشمولية، ثمة، في تاريـ...خ الفلسفة، قليلٌ من الاحتجاجات. فيما يتعلق بي، خصوصاً في فلسفة فرانز روزنزويـ...ج Franz Rozensweig هناك بصورة أساسية حوارٌ عن هيجل، إذ وجدت فيه للمرة الأولى نقداً جذرياً للكليّة totalté. ينطلقُ هذا النقد من تجربة الموت، تجربة حيث الفرد المشمول في الكلية لم تتغلب على قلق الموت، ولم يرفض قدره الخاص به، ولم يعش كما يحلو له في الكلية أو لأن الكلية، إذا أردنا، لم ((تلتئم totalisée)). عند روزنزويـ...ج، ثمة إذن اندلاع للكلية وفتح مسارِ آخر للبحث عن التنوير.

ف. نيمو: مسارٌ لم تكتشفه الفلسفة الغربية، هل فضلت بشدة مسار الأنساق؟

ليفيناس: إنها بالفعل مسيرة الفلسفة الغربية بأكملها التي أفضت إلى فلسفة هيجل، والتي، وبحق، يمكن أن تظهر على أنها تتويـ...جٌ للفلسفة نفسها. في كل مكانٍ في الفلسفة الغربية، يتجسدُ المعنى الروحي والتنويري دائماً في المعرفة، لهذا يمكن للمرء أن يكتشف هذا التوق إلى الكلية. وكأن الكل قد ضاع وأن هذا الضياع كان خطيئة الروح. ومن ثم فإن الرؤية البانورامية للواقع هي الحقيقة وهي التي تمنح العقل كل ما يرضيه.

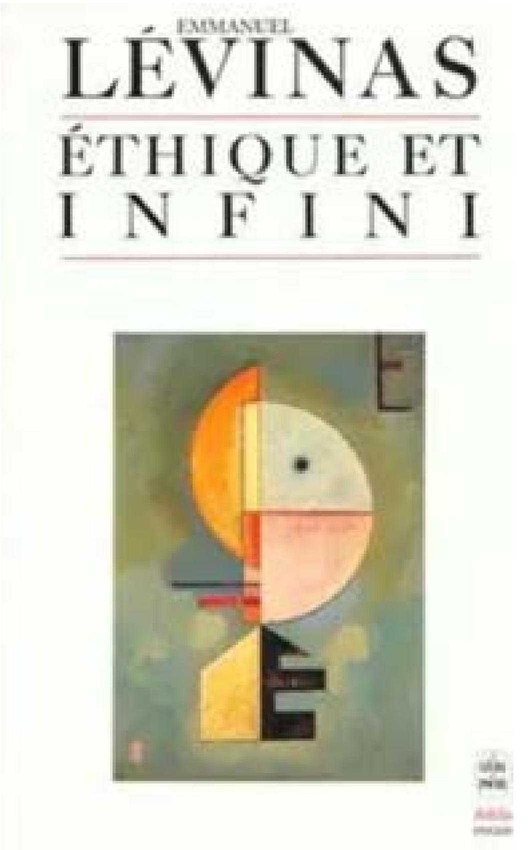
ف. نيمو: هل تبدو لك هذه الرؤية المعولمة، التي تميز النظم الفلسفية الكبرى، إهانة لتجربة أخرى للمعنى؟

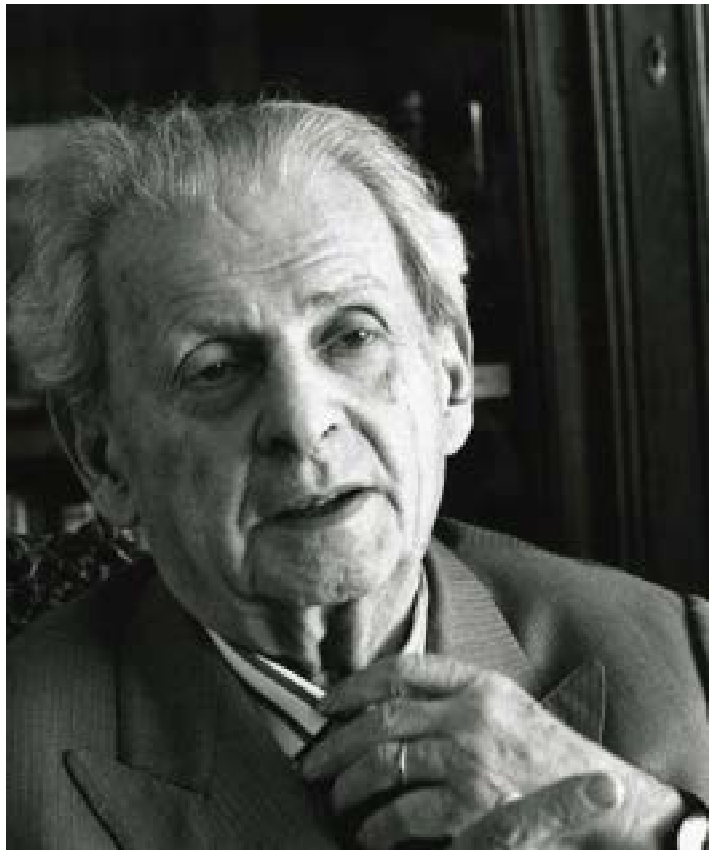
ليفيناس: في الواقع، تبدو لي التجربة النهائية وغير القابلة للاختزال للعلاقة موجودة في مكان آخر: ليس في التركيب، ولكن في مواجهة البشر، في العلاقات الاجتماعية، في دلالتها الأخلاقية. لكن يجب أن يكون مفهوماً أن الأخلاق لا تأتي كطبقة ثانوية، أي فوق تفكير مجرد حول الكلية وأخطارها؛ الأخلاقُ لها مجالٌ مستقل وأولي. الفلسفة الأساسية هي الأخلاق.

ف. نيمو: للاعتراض على فكرةٍ مفادها أنه يمكن للمرء في نهاية المطاف أن يجمع المعنى بأكمله في معرفة واحدة، هناك أشياء يمكن تصنيفها على أنها ((غير قابلة للتركيب)). كيف ستكون إذن المواقف الأخلاقية؟

ليفيناس: إن عدم توليف [هذه المواقف] بامتياز، هو بالتأكيد العلاقة بين الناس. يمكننا كذلك أن نتساءل ما إذا كانت فكرة الإله، كما يعتقد ديكارت على وجه الخصوص، يمكن أن تكون جزءاً من كلية الكائن، إن لم تكن، بالأحرى، متعالية على الكائن البشري. إنَ مصطلح ((التعالي -transcend ance)) يعني بالتحديد حقيقة مفادها أننا نستطيع أن نفتكر الإله والكائن معاً. كذلك، في العلاقة البينشخصية interpersonnelle، لا يتعلق الأمر بالتفكير معاً، أنا والآخر، بل يتعلق الأمر بأن يكونا في مواجهة بعضهما البعض. الاتحاد الحقيقي أو الكل الحقيقي ليس توليفة synthèse كاملة، بل هو وجهاً لوجه.

ف. نيمو: الحياةُ البشرية، مع ولادة الموت، يمكن أن يكتبها شخص آخر، الشخص الذي لم يمت، والذي يُسميه الناجي أو المؤرخ. لكن كلاً منهما يدرك أن هناك فرقاً غير قابل للاختزال بين مسار حياته وما سيتم تسجيله بعد ذلك في التسلسل الزمني لأحداث تاريـ...خ العالم. وبالتالي فإن حياتي





تاريخي ألا يشكّلان كلًا؟

ليفيناس: في الواقع، إن وجهتي النظر غير قابلتين للتوليف على الإطلاق. فبين الناس هناك من يغيبُ عن هذا الإطار المشترك الذي تفترضه مسبقاً جميع التوليفات. هذا هو العنصرُ المشترك الذي يجعل من الممكن التحدث عن مجتمع موضوعي، والذي من خلاله يشبه الإنسان الأشياء ويتفرد كشيء، إنما ليس العنصر الأساسي. لا يمكن التمييز بين الذاتية البشرية الحقيقية، حسب تعبير لايبنتز Leibniz، وبالتالي لا يكون الناس معاً كأفراد من جنسٍ واحد. كان هذا معروفاً دائماً عند الحديث عن سر الذاتية، لكن هيجل سخر من هذا السر؛ على هذا النحو، كان ذلك أمراً جيداً بالنسبة للفكر الرومانسي.

ف. نيمو: ضمن أفكار الكلية، هناك شمولية، هل لأن السر غير مسموح به؟

ليفيناس: جاء انتقادي للكلية بعد تجربة سياسية مررنا بها.

ف. نيمو: دعنا نتحدث عن الفلسفة السياسية. في الكلية واللامتناهي Totalité et Infini، أنت تحاولُ أن تبني ((العلاقات الاجتماعية)) على شيء آخر غير مفهومٍ عالمي وتركيبي للمجتمع. تقول في هذه الجملة: ((يجب ألا يتحدد الواقعي في موضوعيته التاريخية فحسب، بل أيضاً في السر الذي يقطع استمرارية الزمن التاريخي انطلاقاً من النوايا الداخلية. إن تعددية المجتمع ممكنة فقط انطلاقاً من هذا السر)) . لذلك لا يمكن لمجتمع أن يحترم الحريات، وأن يقوم ببساطة على ((الليبرالية))، على النظرية الموضوعية للمجتمع ما لم يعمل في أجواءٍ من الحرية. مثل هذه الليبرالية ستجعل الحرية تعتمد على مبدأ موضوعي وليس على السر الأساسي للحياة. عندئذٍ ستكون الحرية نسبية تماماً: يكفي أن يثبت المرء كفاءة بموضوعية أكبر، على المستوى السياسي أو الاقتصادي، لنوع معين من التنظيم، من أجل أن تظل الحرية بلا صوت. لتأسيس مجتمع حر أصيل، ألا يحتاج على الأقل إلى

الفكرة الميتافيزيقية لـ ((سر))؟

ليفيناس: الكلية واللامتناهي Totalite et infini هو كتابي الأول الذي يسيرُ في هذا الاتجاه. إنه يريد أن يطرح مشكلة محتوى العلاقة بين الذوات، لأن ما قلناه حتى الآن هو سلبي فقط. بماذا تختلف إيجابياً هذه ((العلاقة الاجتماعية)) عن العلاقة الاجتماعية الشاملة والإضافية؟ هذا ما أثار قلقي فيما بعد. لا تزال الجمل التي قرأتها تبدو لي شكلية إلى حد ما مقارنة بما يبدو لي اليوم أساسياً. لأننا يجب ألا نستنتج مما قلته للتو بصدد استخفافٍ بالعقل وتطلعِ العقل إلى العالمية. فقط، أحاولُ استنتاج ضرورة وجود اجتماعي عقلاني يتعلق بالمطالب حتى بين الذوات، كما أصف. من المهم للغاية معرفة ما إذا كان المجتمع بالمعنى الحالي للمصطلح ناتجاً عن تقييد المبدأ القائل بأن الإنسان هو ذئبٌ للإنسان، أو إذا كان، على العكس من ذلك، ناتجاً عن تقييد مبدأ مفاده أن الإنسان هو للإنسان. المجتمع، بمؤسساته، وأشكاله العالمية، وقوانينه، هل ينجم عن حقيقة قائمة على أننا حدّدنا عواقب الحرب بين الناس، أو مما حدّدناه من اللانهاية التي تنفتح على العلاقة الأخلاقية بين الإنسان والإنسان؟

ف. نيمو: في الحالة الأولى، لدينا مفهومٌ للسياسة الذي ينظم داخلياً المجتمع، كما هي الحال في مجتمع النحل أو النمل، وهو مفهوم طبيعي و ((شمولي)). في الحالة الثانية، هل هناك تنظيم أعلى، ذو طبيعة مختلفة، أخلاقي، متدرج في السياسة؟

ليفيناس: في الواقع، يجب أن تكونُ السياسة دائماً محل مراقبة ونقد على أساس الأخلاق. هذا الشكل الثاني من التواصل الاجتماعي من شأنه أن ينصف هذا السر الذي يخص حياة كل شخص، وهو سرٌ غير مرتبط بسورٍ من شأنه أن يعزل شخصاً محروماً بشدة من داخلانية مغلقة، ولكنه سرٌ ينبع من المسؤولية تجاه الآخرين، وهو، في تطوره الأخلاقي، غير قابل للانقطاع، وهو ما لا يخجل منه المرء، وبالتالي فهو مبدأ التفرد المطلق.

---

*(حوار أجراه فيليب نيمو Philippe Nemo مع إيمانويل ليفيناس Lévinas، صدر في كتاب إيتيكا واللامتناهي Ethique et l'infini ومن منشورات كتاب الجيب، 1982).

** فيليب نيمو: فيلسوف فرنسي، عمل أستاذًا للفلسفة السياسية والاجتماعية مدّة ثلاثين عامًا، وأسس مركزًا بحثيًا في الفلسفة الاقتصادية.

***ايمانويل ليفيناس (1995-1906) فيلسوف يهودي فرنسي لتواني الأصل ومعلق تلمودي. فيلسوف فرنسي من أصل يهودي صاحب «إيتيكا الغيريّة» وكاتب العديد من التفاسير حول التوراة. ساهم في التّعريف بفينومينولوجيا هوسّرل في فرنسا. درّس الفلسفة بجامعة بواتياي سنة 1964 ثمّ انتقل بعد ذلك إلى جامعة نانتار "1967" وأخيرا إلى السّوربون عام 1973.

بلاك ماونتن كوليج* / تجربة ثقافية وتربوية فريدة

تقديم

بالرغم من أن تجربة Black Mountain College لم تستمر لمدة طويلة فقد كان لها تأثير عظيم على المشهد الفني الأمريكي في منتصف القرن العشرين. كانت مدرسة بلاك ماونتن بوتقة للفن والموسيقى والشعر الطلائعي، وتأسست على مبدأ الموازنة بين العلوم الإنسانية والفنون والممارسة العملية ضمن بنية مجتمعية ديمقراطية تصبو إلى خلق انسان متكامل. استقطبت مجموعة من الأساتذة البارزين المؤثرين على الساحة الفنية بما في ذلك فناني مدرسة باوهاوس جوزيف وآني ألبرز، والملحن جون كيج، والرسام ويليام دي كونينغ، والشاعر تشارلز أولسون.

تقديم وترجمة:

الحبيب الواعي
المغرب

وبفتح المجال أمام فكرة التجريب الذي يدمج بين مجالات معرفية متعددة فقد خولت لمجموعة من طلابها أمثال روبرت راوشنبرغ، وإدوين باركر سي تومبلي، وري جونسون، وكينيث نولاند، وروث أساوا أن يطوروا تقنيات ومفاهيم فن طلائعي ستجعل منهم فنانين ذائعي الصيت على المستوى الدولي. لعبت روح التكافل الاجتماعي التي ميزت الكلية دورا كبيرا في تطوير الفنون والثقافة المناهضة للأعراف المحافظة والنماذج السائدة في النصف الثاني من القرن العشرين وربما كان ذلك أحد الأسباب الرئيسية التي جذبت أنظار مكتب المباحث الفيديرالية الذي زار مرارا الحرم الجامعي واحتفظ بملفات سرية عن العديد من الأساتذة أمثال باكمنستر فولر والشاعر شارلز أولسن. تقول الفنانة دروثي روكبرن بأن خلال الوقت الذي قضته بالكلية "كان يأتي رجال FBI في كل الأوقات. كانوا دائما يرتدون معاطف وتستطيع أن تتعرف عليهم من بعيد." 1 هي بالطبع لم تكن تجربة سهلة فقد كانت مدرسة بلاك ماونتن سباقة إلى التنبؤ أيضًا بالعديد من التحديات التي كانت تتربص بالجامعات الأمريكية في الستينيات كما أشارت إلى ذلك مؤرخة الفن ماري إيما هاريس، تحديات من قبيل غياب إشراك الطلاب وأعضاء هيئة التدريس في العملية الإدارية وصنع القرار واعتماد نظام تعليمي قائم على النجاح والفشل وغياب مناهج تعليمية أكثر مرونة.

---

1. دروثي روكبرن في حوار لها مع كوني بوستك نشر في مجلة دراسات بلاك ماونتن عام 2002.

بوادر إنشاء مدرسة بلاك ماونتن

شكلت ثلاثينيات القرن العشرين بقلاقلها الاجتماعية والسياسية فترة مشؤومة في تاري...خ المشهد الثقافي الأوروبي فقد أدى الصعود السري...ع للنازية إلى التعجيل بإغلاق مؤسسة حركة باوهاوس للفنون والتصميم بألمانيا عام 1933 بعد سبعة أشهر فقط من انتقالها إلى برلين بذريعة أن المؤسسة تشكل " أرضية خصبة للبولشيفية الثقافية،" وذلك بعد أن اكتسبت اعترافًا دوليًا بفضل مناهجها المجددة، مما دفع بالعديد من الفنانين والمثقفين الألمان اللذين شكلوا القوة الإبداعية الطلائعية في القارة الأوروبية أنداك إلى الفرار من مطاردات ومتابعات الشرطة السرية الجستابو بحثًا عن ملاذ آمن في البلدان الأخرى. لا عجب إذن أن يربط بعض مؤرخي ودارسي الفن والنقاد الأدبيين بين موت حركة الباوهاوس في ألمانيا وانبعاثها في شكل جديد بأمريكا اتخذ اسم نيو باوهاوس الذي كثيرا ما يذكر عندما نتحدث عن كلية بلاك ماونتن باعتبارها المدرسة التي وفرت وسطا ملائما لترجمة أفكار الباوهاوس وبداغوجيتها وأهدافها السياسية اليوتوبية التي سعت إلى الدمج بين الحركات الفنية الحداثية والبنيات الاجتماعية والمؤسسات. من بين فناني ومصممي حركة الباوهاوس الذين فروا باتجاه أمريكا نجد ترود غيرمونبريز، كسانتي شاوينسكي، والمدير المؤسس للحركة والتر غروبيوس، وأستاذ الفنون جوزيف ألبرز وزوجته اللذين كانت تربطهم أيضا علاقات بيداغوجية بمعهد التصميم بشيكاغو الذي أسسه الرسام والفوتوغراف الهنغاري لازلو مهولي ناج والذي كان عضوا سابقا في مدرسة الباوهاوس. في غضون ذلك، وفي الجهة الأخرى من المحيط الأطلسي، أقحمت الأزمة الكبرى سكان الولايات المتحدة الأمريكية في اضطراب اقتصادي لم يسبق له مثيل، وفي خضم هذه البلبلة والاضطراب الدولي، كان أربعة أساتذة مطرودين من كوليج رولينز بسبب مواقفهم الثائرة يخططون لتأسيس وتنظيم نوع جديد من مدارس الفنون، هؤلاء المفكرين الثوريين هم جون أندرو رايس وثيودور درير ورالف ريد لونزبري وفريدريك ريموند جورجيا.

تجربة ثقافية وتربوية فريدة أثرت على فلسفة وأساليب وانشغالات الحركة الطلائعية المعاصرة

مدرسة بلاك ماونتن تفتح أبوابها

في عام 1933 وبعد طرده من كلية رولينز في وينتر بارك بولاية فلوريدا بسبب احتجاجه على إدخال تغييرات على المناهج وانتهاك الحريات الأكاديمية، أسس جون أندرو رايس وثيودور درير وأعضاء آخرون سابقون في هيئة التدريس كلية
بلاك ماونتن التي اتخذت مقرا لها في مباني جمعية بلو ريدج الواقعة جنوب قرية بلاك ماونتن بكارولاينا الشمالية قبل أن تنتقل إلى ليك إيدن إلى حين إغلاقها. يحيل المبنى الرئيسي المكون من ثلاثة طوابق بأعمدته الخشبية وشرفته الواسعة والمطلة على الجبال المحيطة وبقاعته الكبيرة المخصصة للاجتماعات وغرفه العديدة على الرؤية المجتمعية التي طمحت الكلية إلى تجسيدها.
قام كل من رايس، المتخصص في الأدب الكلاسيكي، وجون درير، مهندس وابن شقيق الفنانة والمربية كاثرين درير التي ساهمت في تأسيس الشركة المجهولة إلى جانب مارسيل ديشون ومان ري، بتشكيل هيئة التدريس وتنظيم الحياة المؤسساتية في الكلية خلال السنوات الأولى وسعوا لبناء كلية للفنون الحرة تستند على مبادئ جون ديوي الذي سبق أن التقى به رايس عام 1931 عندما دعي لرئاسة مؤتمر حول المنهاج المدرسي الخاص بكلية الفنون الحرة ولذلك لصياغة نموذج تربوي متحرر يركز على الخبرة الشخصية وتطوير المهارات داخل وخارج الفصل بدل تلقين أكاديمي للمعرفة. من ديوي، الذي زار مرات عدة كوليج بلاك ماونتن، سيستلهم رايس أفكاره وطرقا تخول له أن يربط بين قناعاته عن البيداغوجيا والتزامه بالديمقراطية. في رسالة بعثت لرايس عام 1935 يؤكد ديوي بوضوح أهمية العمل الذي تقوم بها كلية بلاك ماونتن: "مهما كانت نتيجة الأزمة الحالية فإن العمل الذي تقوم به كلية بلاك ماونتن لا يمكن تجاهل أهميته في العملية الديمقراطية على المدى الطويل. الكلية متجذرة في صلب القاعدة الشعبية من أجل طريقة ديمقراطية في العيش." رحب المؤسسون ترحيبا حارا بالفنانين والمثقفين الذين أجبروا على التخلي عن مناصبهم السابقة بسبب الظروف السياسية أو الاقتصادية في كل من القارتين، وبدأت أخبار مدرسة بلاك ماونتن تنتشر كالنار في الهشيم باعتبارها مدرسة مختلفة اختلافًا جوهريًا عن الكليات والجامعات الأخرى لكونها تضع الفنون في لب التجربة

التعليمية التعلمية.

في البداية، كان عدد الطلاب اثنان وعشرون طالبا والتحق بهم آخرون كان أغلبهم من أسر فقيرة لا تستطيع تحمل رسوم الدراسة الجامعية، وحسب المؤرخ مارتن دبرمان فبحلول منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، اتى معظم الطلاب المسجلين، حوالي 50 أو نحو ذلك، من ولايات الشمال الشرقي. تلقى الطلاب دروسًا في الفلسفة واللغات والاقتصاد وعلم النفس والرياضيات والفنون وغيرها من العلوم. ولانعدام التركيز على مواد محددة سلفا، فقد ابتكر الطلاب مناهجهم الخاصة بالتشاور مع مستشاري هيئة التدريس. وبالرغم من غياب اعتماد نظام تنقيط قسري (على الرغم من تسجيل نقاط الطلاب لأغراض الانتقال)، فإن الترقية من مستوى المبتدئ إلى مستوى أعلى، وكذلك التخرج، كان يعتمد جزئيًا على أداء الفرد في الاختبارات الشفوية والكتابية، والتي غالبًا ما يتم تقييمها من قبل خبير في هذا المجال من خارج الكلية. لم يتم منح شهادة الاعتماد للكلية على الاطلاق، الأمر الذي ربما أبقى معدل التسجيل منخفضًا خلال الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي.

فلسفة ومبادئ مدرسة بلاك ماونتن:

تم إنشاء كلية بلاك ماونتن لتكون تجربة تربوية ديمقراطية أو للتجريب مع فكرة "التربية على الديمقراطية والمساواة"، فقد كان للطلاب وأعضاء هيئة التدريس والأمناء صوتًا في إدارة المدرسة، وكان الطلاب وأعضاء هيئة التدريس على حد سواء يعيشون في الحرم الجامعي ولم يكن أي طالب يشغل أي وظيفة في الكلية ولكن الجميع، أعضاء هيئة التدريس والطلاب على حد سواء، كانوا يشاركون في العمل في المزرعة التي تديرها الكلية، كما أنهم شيدوا المباني، وقاموا بأعمال الصيانة، وقدموا وجبات الطعام، وما إلى ذلك من الأنشطة. لم تكن كلية بلاك ماونتن تتوفر على مجلس إدارة ولذلك فقد كان الطلاب والأساتذة يمتلكون المؤسسة ولإن الموارد المالية كانت هزيلة فقد اضطر العديد من أعضاء هيئة التدريس إلى قبول المسكن والمأكل كتعويض على مجهوداتهم. كانت معظم الفصول تدرس ليلا ولم تتم برمجة أي منها في فترة الظهيرة لكي يتمكن

الجميع من المشاركة في العمل داخل الحرم الجامعي. لم يكن هناك برنامج رياضي منظم حيث كان يعتقد أنه لا ينبغي أن يكون هناك تمييز صارم بين العمل واللعب. كانت المدرسة تؤكد على فكرة أن الفنون الإبداعية والمسؤوليات العملية أو الوظيفية متساوية من حيث أهميتها في الرقي بالفكر، أي بعبارة أخرى أن التعلم والعيش مرتبطان ارتباطًا وثيقًا ولا يجب الفصل بينهما. تم اعتبار المسرح والموسيقى والفنون الجميلة جزءًا لا يتجزأ من حياة الكلية وسعت إلى التركيز على فكرة التوازن بين الحيز الممنوح للوسائط الأكاديمية والفنون والعمل اليدوي وعززت بيئة ديمقراطية يتم فيها تكوين أشخاص "كاملين" لتحقيق الاكتفاء الذاتي للمدرسة.

آمن جون أندرو رايس أن الفنون ضرورية لتكوين الفرد للمشاركة في بناء الديمقراطية وذلك من خلال الخبرة الفنية، والتي لا تكون بالضرورة مماثلة للتعبير عن الذات، تمكن الطالب من تحقيق النظام في العالم من خلال وعي يستقيه من الحركة والشكل والصوت، والوسائط الأخرى للفنون. يقول رايس عن الفنون بأنها "الأقل خضوعا لتوجيهات خارجية بالرغم من أنها تتسم بانضباط صارم خاص بها في الباطن" 2 مما يجعل منها تجربة تكتشف أدواتها وتحترم نزاهتها من خلال الملاحظة والحكم والفعل. بذلك يصبح الفنان في نظر رايس عنصرا فعالا في العملية الديمقراطية لأنه "يفكر فيما سيفعله، ويقوم به بنفسه ثم يفكر في الشيء الذي أنجزه بنفسه" 3 مما يساهم في ترجمة الأفكار إلى أفعال تساهم في بناء مجتمع ديمقراطي. ولتوفير القدر الكافي من الترفيه تم تنظيم حفلات للرقص

بعد العشاء خلال الأسبوع كما تم تقديم عروض مسرحية وحفلات موسيقية خلال عطلة نهاية الأسبوع، وتم تنظيم رحلات استكشافية في جبال بلو ريدج ذات الطبيعة الخلابة. ساد نوع من التلاقح بين الفن والتسلية، بين العمل والمرح لأن ذلك كان يساعد على تبادل الأمكنة وزوايا الرؤية بين الفنان والجمهور، ويشير هذا النوع من المرونة والسلاسة إلى أن الفن ليس نشاطا منفصلا وليس الانتساب إلى جمهور معين وضعا مستمرا، بل يبين أن التأرجح بين هاذين الوضعين-الفاعل والجمهور-يشكل النسيج الاجتماعي الذي يرتبط فيها الأفراد بنفس الواجبات المتساوية والمتعاقبة اتجاه بعضهم البعض. وبالإضافة إلى تركيزها على أهمية الفنون، تلقى الطلاب دروسًا في الفلسفة واللغات والاقتصاد وعلم النفس والرياضيات وغيرها من العلوم، وتم ابتكار مناهج خاصة بالتشاور مع مستشاري هيئة التدريس. وبالرغم من غياب اعتماد نظام تنقيط قسري (على الرغم من تسجيل نقاط الطلاب لغرض الانتقال)، فإن الترقية من مستوى المبتدئ إلى مستوى أعلى، وكذلك التخرج، كان يعتمد جزئيًا على أداء الفرد في الاختبارات الشفوية والكتابية، والتي غالبًا ما يتم تقييمها من قبل خبير في هذا المجال من خارج الكلية.

لعبت مدرسة بلاك ماونتن دورا رياديا في التصدي للميز العنصري والعرقي وكان تأثير أحداث الحرب العالمية الثانية على الكلية كبيرًا فقد وفرت مدرسة بلاك ماونتن ملاذًا لمضطهدي أوروبا الذين واجهوا تهديدات في ظل حكم هتلر، وللأمريكيين من أصول يابانية الذين تعرضوا للاضطهاد بعد أن هجمت اليابان على قاعدة بيرل هاربور. بعد دخول الولايات المتحدة الحرب، غادر معظم الطلاب الذكور، وظلت الكلية تسير من خلال جهود النساء لكنه بمجرد انتهاء الحرب ودخول قانون G.I حيز التنفيذ شهدت كلية بلاك ماونتن طفرة في التسجيل حيث عاد الطلاب الذكور وتدفق طلاب جدد على الكلية.

---

2 ـ جون ديوي، الفن كتجربة، ج ب بوتنام، نيويورك، 1934.

3 ـ مقتطف من تقديم كاتالوج كلية بلاك ماونتن (1934-1933)، ص3.

يمثل صيف عام 1944 لحظة تاريخية تميزت باتخاذ الكلية قرارًا مهمًا يسمح بدمج الجسم الطلابي وذلك بدعوة طالبٍ أفروأمريكي، ألما ستون خريجة كلية سبيلمان في أتلانتا، للالتحاق بالمدرسة على نفقات منحة روزنوالد. حدث هذا القرار التاريخي قبل 10 سنوات من قرار براون ضد مجلس التعليم الذي يحظر الفصل العنصري في المدارس العامة، مما جعل مدرسة بلاك ماونتن واحدة من أولى الكليات أو الجامعات ذات الغالبية البيضاء في جنوب يحكمه نظام جيم كرو **Jim Crow** تصبح مؤسسة تندمج وتختلط فيها الأعراق. خلال السنوات القليلة الموالية، استمرت الكلية في دعوة الطلاب وأعضاء هيئة التدريس السود للانضمام إلى المجتمع، بما في ذلك روث أساوا ، الطالبة اليابانية الأمريكية التي وصلت عام 1944 ، وجاكوب لورانس ، مدرس الرسم الأمريكي من أصل أفروأمريكي.
استقطب المعهد الصيفي الأول للموسيقى قائمة مثيرة من الموسيقيين والمغنيين وعززت الدورات الصيفية في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي طاقم أعضاء هيئة التدريس في الفنون والموسيقى والرقص الصيفية بدعوة ويليم وإلين دي كونينج

"يجب أن نكون متأكدين من أن العالم كما هولا يستحق الحفاظ عليه. يلزمنا أن نجدده."
جون رايس

استقطب المعهد الصيفي الأول للموسيقى قائمة مثيرة من الموسيقيين والمغنيين وعززت الدورات الصيفية في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي طاقم أعضاء هيئة التدريس في الفنون والموسيقى والرقص الصيفية بدعوة ويليم وإلين دي كونينج وروبرت ماذرويل وليو أمينو وميرس كننغهام وجون كيج وفرانز كلاين وكاثرين ليتز ولو هاريسون وبيتر فولكوس وجاكوب لورانس وجويندولين نايت لورانس وباكمينستر فولر، وهاري كالاهان وآرون سيسكيند وبن شاهن وجاك توركوف وبومونت ونانسي نيوهول ووالتر غروبيوس وغيرهم الذين ضخوا أفكارا وخبرات جديدة مثيرة في الإقامات الصيفية. لصياغة برنامج الفنون، جند رايس جوزيف ألبرز، الذي كان قد طرد للتو من باوهاوس في ديساو بألمانيا عندما أغلق النازيون المدرسة، ليكون أول مدرس فنون رسمي، وقام هذا الأخير بدمج منهج باوهاوس للجمع بين الفنون الجميلة والحرف والعمارة والمسرح والموسيقى.
ركز ألبرز تعليمه على الرسم واللون والعمل بمواد مختلفة، وكلها أساسية للفنانين الناشئين كما توضح هيلين مولسورث، "كان الشكل والعمل اليدوي والتقييم النقدي العمود الفقري لطريقة ألبرز التربوية" وكانت أساليبه ذات نهاية مفتوحة وأثرت بشكل عميق على العديد من طلابه.

نهاية وتداعيات تجربة كوليج بلاك ماونتن:

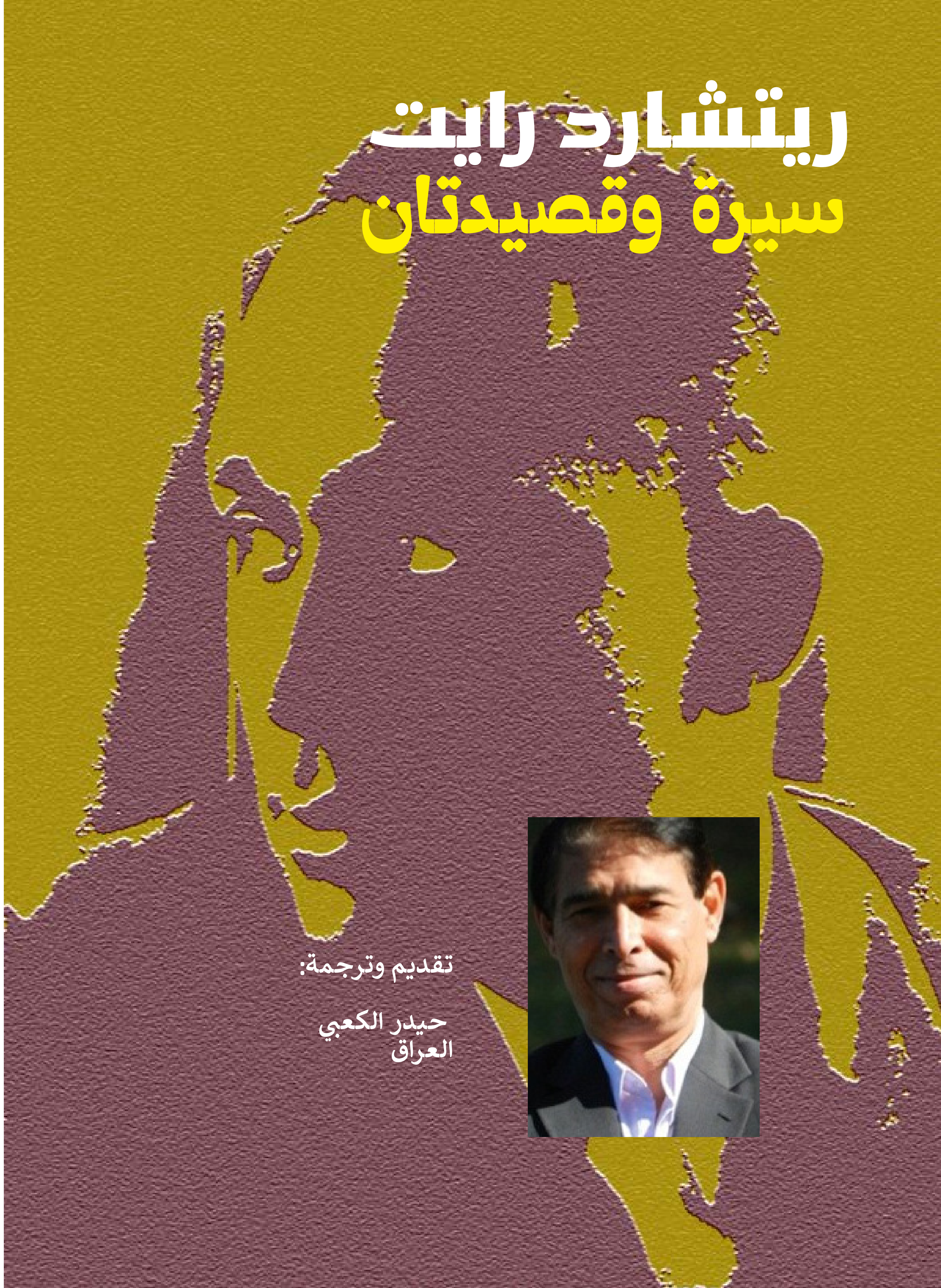
مع اقتراب الأربعينيات من نهايتها، واجهت جماعة كوليج بلاك ماونتن اضطرابات ومشاكل عدة وتحول الخلاف المستمر إلى نزاع فظيع طرح مصير الكلية للنقاش. في أوائل عام 1949، غادر مدرسي الفنون والشخصيات المركزية في بلاك ماونتن، أمثال جوزيف وآني ألبرز، وتيد درير، أمين صندوق

بلاك ماونتن كجامعة ريفية تابعة لكن التمويل لم يكن متاحًا لتحقيق حلمه، وخلال الأشهر القليلة الموالية، اتخذ أولسون الترتيبات الأخيرة لبيع الكلية، وتسوية جميع الديون النهائية، وأغلقت كلية بلاك ماونتن رسميًا في عام 1957.
قبل إغلاق كوليج بلاك ماونتن ، كانت جماعة جديد متأثرة بشدة بمبادي وأفكار كوليج بلاك ماونتن تتشكل في مقاطعة روكلاند بنيويورك. عرفت تلك الجماعة باسم تعاونية غيت هيل **Gate Hill Co-operative** أو الأرض **The Land**، وقد أسسها طلاب كوليج بلاك ماونتن السابقين بول وفيرا ويليامز اللذين انضم إليهما كل من م س ريتشاردز، وديفيد تيودور، وكارين كارنز، وديفيد وينريب، وجون كيج، وباتسي لينش، وستان فاندربيك، وآخرين وتستمر هذه الجماعة المتنورة حتى يومنا هذا بأعضاء مختلفين.
هذا، وبالرغم من إغلاق كلية بلاك ماونتن، فقد تم إنشاء متحف **Black Mountain College** ومركز الفنون في عام 1993 بتشجيع من الطلاب والمدرسين السابقين للاحتفال بالمبادئ الثورية للمدرسة والحفاظ على تراثها. تسهر هذه المعلمة المتواجدة بآشفيل والمدعومة من قبل مجلس نورث كارولينا للفنون، وإدارة الموارد الثقافية بولاية نورث كارولينا، وجامعة ويسترن كارولينا، ومجلس الفنون بمدينة آشفيل وغيرهم من المنتسبين إلى كوليج بلاك ماونتن على ترسيخ إرث هذه المدرسة وذلك بتنظيم مناظرات ومعارض وعروض ومؤتمرات سنوية كل خريف. خلال السنة الجارية سيحتفل المتحف بالذكرى السنوية التاسعة والعشرين لتأسيسه.

المراجع:

Anonymous, Black Mountain College: “The Grass-Roots of Democracy”, Radio Open Source [Sep 21, 2017]
Diaz, E., The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College, University Of Chicago Press; 1st Printing edition, 2014
Duberman, Martin. Black Mountain: an Exploration in Community. New York: E.P. Dutton, 1972.
Harris, E. M., The Arts at Black Mountain College, The MIT Press; Reprint edition, 2002.
Katz, V., Brody, M., Creeley, R., Power, K., Black Mountain College: Experiment in Art, The MIT Press, 2013.
Lyle, E., 2016, Back to School: Re-creating Black Mountain College, Art In America Magazine [Sep 21, 2017]
Molesworth, H., Erickson, R., Leap Before You Look: Black Mountain College 1933–1957, Yale University Press,2015.

ريتشارد رايت
سيرة وقصيدتان



تقديم وترجمة:

حيدر الكعبي
العراق

ريتشارد رايت روائي وقاص ومعلق سياسي وشاعر غيَّر مسارَ الأدب الأفروأمريكي وما ينبغي وما لا ينبغي للكاتب الأسود أن يكتب فيه، وفتحَ إمكانياتٍ جديدة للتعبير أمام هذا الأدب. فقَبْلَه، كان التقليد السائد هو أن يكتب الكاتب الأسود عن الحضارة الأفروأمريكية بصورة إيجابية، متجنباً تصوير المواطن الأفرأمريكي كضحية. ويلاحظ أنَّ بِجَرْ (بجيم مصرية) توماس، بطلَ رواية (إبن البلد)، يشبه المؤلف في أن كليهما يعيش في شيكاغو في الزمن الذي تجري فيه الأحداث، وأن كليهما كان قد ولد في المسيسيبي. كما يلاحظ أن بطل الرواية نفسها كان قد ظهر في كتاب رايت القصصي (أبناء العم توم) باسم بِج (بجيم مصرية أيضاً) بوي أي الصبي الكبير، في القصة المعنونة "بِجْ بوي يغادر البيت،" إذ يغادر البطل في نهاية القصة إلى الشمال هرباً من انتقام الغوغاء. وتجدر ملاحظة أن الموضوع المحوري لأدب ريتشارد رايت هو العنف العنصري الذي يمارسه الغوغاء من البيض ضد المواطنين الأفارقة. وكان تأثير ريتشارد رايت أوضح ما يكون في روايته الشهيرة (إبن البلد) 1940 بموضوعها المتمرد الجريء الذي لفت الأنظار بقوة إلى كاتبها، وأثار جدلاً كبيراً في الأوساط الثقافية والسياسية، وجذب اهتمام جمهور القراء عامة إلى الأدب الأفروأمريكي.

ولد ريتشارد رايت في 24 أيلول سنة 1908 في ناتشيز، بالمسيسبي، الولاية ذات الرقم القياسي في جرائم القتل شنقاً أو حرقاً التي كان يمارسها الغوغاء من البيض العنصريين ضد ذوي البَشَرَةِ السوداء. أبوه نَيثن رايت فلاح، وأمه إيلا ويلسون رايت معلمة. وكلاهما منحدر من سلالة من الرقيق. جده لأمه ريتشارد ويلسون خدم في البحرية الأمريكية، لكنه حُرم من حقه في التقاعد. وجدته لأمه مارغريت بولتون ويلسون كانت أَمَة، أقرب إلى البياض في لون بشرتها. وكانت من جماعة اليوم السابع، وهي جماعة دينية تؤمن بالعودة الثانية للمسيح. وكانت الجدة تفرض قناعاتها على العائلة بصورة ضيَّقتِ الخناق على تطلعات ريتشارد رايت الثقافية. كان رايت يعتبر مثل هذه القناعات عاملاً مهدئاً يساهم في إذعان المضطهدين الأفارقة لمصيرهم.

وآلتحقت أمه إيلا رايت في النهاية بزوجها فأصبحت فلاحة. ودفعها الفقر إلى إرسال ولديها ريتشارد، وكان في الرابعة، وليون، وكان في الثانية إلى أمها، بينما كانت هي تكافح للحصول على عمل. وقد آنفرط عقد الزواج حين هجر نيثن زوجته وولديه مقترناً بآمرأة أخرى. وخَبَرَ ريتشارد الجوع والإهمال والفوضى في طفولته. ودخل المدرسة في ممفيس، بولاية تنيسي سنة 1915 لكنه أُجْبِرَ على ترك الدراسة بسبب إصابة والدته بمرض عصبي مزمن. وأثناء فترة نقاهة الأم الموقتة أُرسِلَ رايت إلى دارٍ للأيتام، بينما راحت أمه تبحث عن عمل.

ثم آنتقلت العائلة إلى آركنساس لتسكن مع عمة رايت وزوجها سايلاس هوسكنز. وكان هذا يملك محلاً للمشروبات، فقام السكان البيض بقتله طمعاً في أرضه ومحله. وسوف يُضمِّن رايت هذه الحادثةَ في قصته "أغنية سوداء طويلة" في مجموعته (أبناء العم توم). وفي 1917 فرَّت العائلة عائدة إلى المسيسيبي. وقد تفوق رايت في المدرسة لكنه آضطُرَّ إلى الإنقطاع عنها وهو في السنة الدراسية التاسعة ليعمل في مهنٍ مختلفة (حمَّالاً، منظِّفاً، غاسلَ صحونٍ، إلخ) في ممفيس وناتشيز قبل أن ينتقل مع عمته ماغي إلى شيكاغو في 1927. كانت معاناته من الوحشية العنصرية مصدر الإيحاء لكتابيه (أبناء العم توم) و(الصبي الأسود). وقد قرأ رايت كتابات ثيودور درايزر وألكساندر دوماس وشيروود أندرسون وفيودور دوستويفسكي وسنكلير لويس وفرانك هاريس وأو هنري. هذه القراءات آستطاع القيام بها بفضل بطاقةٍ عضويةٍ مكتبية أعاره إيَّاها رجلٌ أبيضُ كان يدير شركة للنظارات والعدسات اللاصقة في مدينة ممفيس، بولاية تنيسي، حيث كان رايت يعمل، إذ لم يكن مسموحاً للأفارقة الأمريكان بآستعارة الكتب من المكتبات العامة.

وفي شيكاغو عمل رايت في محل للمعلبات وفي مطعم صغير للأطعمة الرخيصة. وقدَّم طلباً للتعيين

في دائرة للبريد لكنه فشل في الفحص الطبي الأوليّ بسبب معاناته الطويلة من سوء التغذية، رغم آجتيازه آختبارَ الخدمة المدنية بدرجاتٍ عالية. وبعد نظام صارم للتغذية آستطاع آجتيازَ الإختبار في المحاولة الثانية. وفي دائرة البريد بدأ يتعرف على زملائه في العمل من البيض ويتعامل معهم على قدم المساواة، وآلتقى بأبراهام آرون، وكان هذا كاتباً طموحاً أيضاً، وقد عرَّفَه على نادي جون ريد، ومن خلاله آنتمى إلى الحزب الشيوعي. وفي 1929 عند آنهيار سوق البورصة، قلصوا ساعات عمله في البريد، وكانت أمه وأخوه، اللذان آنتقلا إلى شيكاغو، يعانيان من أمراض مختلفة. ومع ذلك، فقد آستطاع التركيز على كتابة رواية عن حياة الأفارقة الأمريكان في شيكاغو عنوانها (البالوعة)، آستمدَّ شخصياتِها ومشاهدَها من عمله في دائرة البريد، ونُشرتْ في 1963، بعد وفاته بثلاث سنوات، تحت عنوان (اليوم، يا رب).

في 1936، بعد تنظيمه سلسلةً من المحاضرات الناجحة عبْرَ نادي جون ريد، أصبح المنظِّمَ الأساسي لمجلس الزنوج الوطني. وعمل مستشاراً أدبياً لمشروع المسرح الإتحادي، ووكيلَ طباعةٍ للمسرح الزنجي الإتحادي في شيكاغو. وبوصفه عضواً في منظمة التعبئة السلمية الأمريكية، وهي منظمة يتبناها الحزب الشيوعي، آنتقد السياسة الخارجية لروزفلت، وكتب (12 مليون صوت أسود) الذي صدر في 1941. تأثَّر رايت تأثراً عميقاً بالماركسية، وكان يعتبر سي أل آر جيمس، وهو مناضل ماركسي من ترينداد، وآخرين من الراديكاليين اليساريين، أصدقاءه. لكن الماركسية بالنسبة إليه لم تكن عقيدة جامدة، بل آحتفظ بآستقلاليته الفكرية، وخصوصاً في الجانب المتعلق بالموقف من مسألة التمييز والفصل العنصريين. وقد آنتهى به الأمر إلى أن ينفصل عن الحزب الشيوعي سنة 1944 بسبب ما آعتبره ضيقَ أفقٍ لدى عددٍ من رفاقه في الحزب ومحاولتِهم التدخلَ في عمله الإبداعي.

في 1937 آعتذر رايت عن قبول وظيفة في دائرة البريد براتب 2000 دولار سنوياً، وآنتقل إلى نيويورك لكي يتفرغ للكتابة. وفي السنة ذاتها نُشرت مقالته "مخطَّط للكتابة الزنجية" في (نيو تشالنج)، معلنة إياه كأحد رجال الأدب الأفارقة الأمريكان البارزين. أما مجموعته القصصية (أبناء العم توم) فحظيت بتقييم نقدي عالٍ وفازت بجائزة الكتاب الإتحاديين لمديرية تقدم العمل، وكذلك بزمالة غوغنهايم، رغم أنه هو نفسه سخر من كتابه هذا بوصفه مسرفاً في العواطف. ولهذا عزم على كتابة عمل آخر أكثر واقعية. وفي 1938 كتب إلى صديقته الشاعرة مارغريت ووكر يطلب معلومات عن شاب أفروأمريكي يُدعى روبرت نيكسون آتُّهِم بجريمة قتل وأُعدِم في 1939. وبناء على حكاية نيكسون ألَّفَ روايته (إبن البلد)، 1940، وهي رواية تنتمي إلى المدرسة الطبيعية، أصبحتْ أشهر أعماله وأشدها تأثيراً، ومَثَّلتْ حدثاً في تاريـــخ الأدب الأفروأمريكي. وبيعَ منها في الأسابيع الثلاثة الأولى من صدورها 215,000 نسخة. وأثارت ردودَ أفعالٍ معارضة أيضاً، فقد منعتْها المكتباتُ العامة لمدينة برمنغهام بولاية ألاباما.

وقد حاضر رايت في آذار 1940 بجامعة كولومبيا عن كيفية كتابته للرواية تحت عنوان "كيف وُلد بِجَر،" ونُشرت المحاضرة ملحقة بالطبعة اللاحقة من الرواية. وفي 1941 قام أورسون ويلز بإخراج الرواية للمسرح، من بطولة كندا لي، وعُرِضت في مناطقَ عديدةٍ من البلاد، وكُتب عنها الكثير. وفي السنة ذاتها فازت الرواية بمدالية سبنغارن للرابطة القومية لتقدم الملونين.

وفي 1943 تحدث رايت في جامعة فِسْك عن تجربته مع العنصرية في الجنوب. وعلى إثرها كتب روايته (الجوع الأميركي)، وهي مزيـــج من الخيال والسيرة الشخصية حول حياته منذ طفولته في المسيسيبي حتى بلوغه سنَّ الرشد في شيكاغو. وعَرَضَ نادي كِتاب الشهر على رايت نشرَ النصف الأول من الكتاب، المتعلق بحياته في الجنوب، فوافق بعد أن غيَّر عنوانَ الكتاب إلى (الصبي الأسود)، ونُشر الكتاب في 1945. وأصبح هو الآخر من الأعمال الأكثر مبيعاً. أما الجزء الثاني من الكتاب فطُبع تحت عنوان

(الجوع الأمريكي) سنة 1977. وقد جُمع الجزآن معاً فيما بعد في كتاب واحد تحت عنوان (الصبي الأسود). ورغم أن أحداث الكتاب تختلف في جوانبَ مهمة عن وقائعِ حياة الكاتب، فإنَّ المحتوى العام للرواية حقيقي وأمين لحياة المؤلف. ومن أمثلة ذلك هَجْرُ الأب للعائلة عندما كان رايت في السادسة من عمره، والتنقلاتُ العديدة من بيت إلى بيت، ومن مدينة إلى مدينة، ومن ولاية إلى أخرى، التي تعكس حالة عدم الإستقرار التي عانتْها عائلة رايت، وكذلك الجوعُ والمرضُ المتفشيان في الأسرة، خصوصاً عند ملاحظة عدد المرات التي ترد فيها كلمة "جوع" ومشتقاتُها في الكتاب. إذ يبدو الجوع بالنسبة إلى البطل رفيقَ اللعب الأكثر ألفةً بين أصدقاء طفولته.

وفي 1947 آنتقل رايت مع زوجته إلين وآبنته جوليا إلى باريس. وهناك عقد صداقة مع المفكرِين الوجوديِّين جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وألبير كامو. وتم تقديمه لجرترود شتاين، وآتصل ببعض قادة الفكر الزنجي مثل ليوبولد سنغور وأيمي سيزير. وبدأ يهتم بالحركات المناهضة للإستعمار، كما كتب عن مؤتمر باندونغ في إندونيسيا، وعن حزب الشعب الذي يقوده نكروما في ساحل الذهب بإفريقيا. وهذا الجانب من نشاط رايت يشي بآهتمامه بالمشكلة الزنجية على نطاق عالمي، دون أن ينفصل ذلك عن آهتمامه بالوجود الإنساني بشكل عام.

وكانت الكتب التي ألَّفها أثناء الثلاثَ عشرةَ سنةً الأخيرة من حياته أقلَّ شعبيةً في أمريكا منها في فرنسا. منها (اللامنتمي) 1953، و(العُطْلة الوحشية) 1954، و(سُلْطة السود) 1954، و(ستارة اللون: تقرير عن مؤتمر باندونغ) 1956، و(إسبانيا الوثنية) 1956، وهو كتابُ رحلاتٍ، و(أَصْغِ، أيها الرجلُ الأبيض) 1957، و(الحُلْم الطويل) 1958، و(ثمانيةُ رجال) 1961.

وكان رايت قد عانى من صعوباتٍ قبل آنتقاله إلى باريس، مصدرُها عدم رغبة وزارة الخارجية الأمريكية في منحه جوازَ سفر بسبب آرتباطه السابق بالحزب الشيوعي. وكانت الـ (أف بي آي) قد فتحت ملفاً لمراقبته منذ 1943، وآستمرت تراقبه حتى موته المثير للشكوك والمفاجئ في 28 تشرين الثاني سنة 1960، في باريس، وهو في الثانية والخمسين من العمر. ولدى وفاته كانت عائلته في لندن حيث كان ينوي الإنتقال. ومما أثار الشكوك حول موته هو أنه لم يكن يعاني من أمراض القلب، وأنه قبْل موته كان يبدو في صحة جيدة، وأنه مات في المستشفى مباشرة بعد فترة قصيرة من زرقه بإبرة، وأن عائلته لم تُبلَّغْ بوفاته، وأن جثته أُحرِقتْ مباشرة دون آستحصال موافقة العائلة، وبالتالي دون تشريـــح الجثة من قبل الطب العدلي. لكن ميشيل فابر، كاتبَ سيرتِه، يقول إنه إذا كان رايت قد قُتل، فليس بصورة مباشرة، بل نتيجةَ الضغط الشديد الذي تعرَّض له من قِبَل نقّاده، وليس على يد الـ (سي آي أي).

لقد طغتْ شهرةُ ريتشارد رايت كروائيٍّ وقاصٍّ على شهرته كشاعر. فهو لم يترك سوى كتابٍ شعريٍّ واحدٍ هو المعنون (هايكو)، وقصيدتين أُخْرَيَينِ هما اللتان تجدون ترجمتَهما هنا.

لقد رأيتُ أياديَ سوداء

1

أنا أسود، وقد رأيتُ أياديَ سوداء، ملايينَ وملايينَ الأيادي السوداء
ومن بين الملايين من بالاتِ القطن والفلانيلا، رأيتُ أصابعَ صغيرةً سوداء
تتطلعُ إلى الحياة بشراهة، تتطلعُ بلا هوادة
أصابعَ صغيرةً سوداء تتلمس طريقَها إلى الحَلَماتِ السوداء، في الأثداءِ السود، للأمهاتِ السوداوات

أصابعَ صغيرةً سوداء تُمسك بقوة، باستحواذ، بدُمىً حمراءَ، وخضراءَ، وزرقاءَ، وصفراءَ، وبرتقاليةٍ، وبيضاءَ، وأرجوانية
تُمسك ببيوض الشوكولاته، بعِصِيِّ النعناع، بالحامض حلو، بلقيمات القاضي، بأكواز الآيس كريم، بالكَعَكِ المحلّى بالسكّر، بأصابعَ صمغيةٍ دبقة
تُمسك بالكُرات، بمضارب البيسبول، بالقُفّازات، بالخَرَزات الزجاجيّة، بالمُدْيات المطويّة، بالمقاليع، بالدوّامات، وهي منتشيةٌ بلعبها ولهوها
تُمسك بالفلس، بالخمسة فلوس، بالعشرة فلوس، بالدرهم، وأحياناً، في عيد رأس السنة، أو عيد الفصح، أو عيد ميلاد لنكولن، أو عيد أيّار، تُمسك بدولارٍ كاملٍ جديدٍ أخضر
تُمسك بالأقلام، بالمساطر، بالخرائط، بالدفاتر، بالكتب، براحاتٍ مبقعةٍ ملطخةٍ بالحبر
وتُمسك بالنَّرد، وورق اللعب، ورُبْعيّات الخمر، وعِصِيِّ البليارد، ولُفافات التبغ، والسجائر، وهي فخورةٌ ببلوغها سنَّ الرُشد . . .

2

أنا أسود، وقد رأيتُ أياديَ سوداء، ملايينَ وملايينَ الأيادي السوداء
الأيادي المتعبة، الخرقاء، المقرَّنَة، الملوَّثة، ذات الأظافر المُعَضْعَضة
الأيادي التي تَلَقَّفَتْها أحزمةُ المكائن السريعة، فاقتلعتْها وهشَّمتْها وطحنتْها
الأيادي المضطربة، التي ترتفع وتنخفض مع نبض المكائن، الأيادي التي راكمتِ الذهبَ للملّاكين حتى تضخمتْ أموالهم وانفجرت خزائنهم
الأيادي التي كَوَّمَتْ أكداسَ الفولاذ، والحديد، والخشب، والحنطة، والشَّيلم، والشُّوفان، والذُّرة، والقطن، والصوف، والزيت، والفحم، واللحم، والفاكهة، والزجاج، والصخر حتى فاضتِ البضائعُ عن الحاجة
الأيادي التي اختطفتِ البنادق، وعلقتْها على أكتافِها، وسارتْ، وتحسستْ طريقَها داخلَ الخنادق، وقاتلتْ، وقَتَلَتْ، وأخضعتْ شعوباً كي تشتريَ البضائعَ التي صنعتْها الأيادي السوداء
ثم عادتْ لتكدِّسَ البضائعَ فوق البضائع حتى فاضتِ البضائعُ عن الحاجة
عندها قَبَضَتِ الأيادي السوداء، وهي ترتجف أمام بوابة المعمل، قبضتْ على الورقة الرهيبة، ورقةِ الفصل من العمل.
فراحتِ الأيادي السوداء تتسكع عاطلة، وتدلَّتْ خاوية، وأصبحتْ ناعمة، وأصبحتْ ضعيفة، وأصبحتْ عظميّة من شدة العطالة ومن شدة الجوع
وأصبحتِ الأيادي السوداء عصبيّة، وأصبحتْ نديَّة بالعرق، وانفتحت وانغلقت في ألم، وفي شك، وفي تردد، وفي حيرة . . .

3

أنا أسود، وقد رأيتُ أياديَ سوداء، ملايينَ وملايينَ الأيادي السوداء
تمتدُّ مترددةً، في أيام الموتِ البطيء، إلى البضائعِ التي صنعتْها بأيديها، لكنَّ الملّاكين أنذروها أنّ البضائعَ ليست لها،
أنَّ البضائعَ مِلْكٌ خاص

فانتفضتِ الأيادي السوداء، ودافعتْ عن حقها في الحياة، وسال دمٌ، لكن الملّاكين الساخطين قرَّروا أنَّ ذلك، أيضاً، كان خطأ
وشعرتِ الأيادي السوداء ببرودة قضبان الحديد، قضبان السجن الذي صنعتْه بأيديها، واندفعتْ في يأسٍ وجرَّبتْ قوَّتَها
وعجزتْ عن لَيِّ القضبان، أو كَسْرِها
وقاتلتِ الأيادي السوداء، وخَرْمَشَتْ بأظافرها، وصَمَدَتْ، ولكنّ الأيادي البيضاء أمسكتْ بها ووضعتْ فيها القيد
وفي رجاءٍ أخرسَ عقيم، رفعتِ الأيادي السوداء راحاتِها نحو الوجوهِ البليدة، الوجوهِ المتوحشة للغوغاء الراتعة في ساديَّتها
وتقبَّضتِ الأيادي السوداء، وأنشبتْ مخالبَها، وناضلتْ في يأس لتُرخيَ الحبال الملتفة حول الحناجر السوداء
ولوَّحتِ الأيادي السوداء، وضربتْ في رعب أعمدةَ اللهب الشاهقة التي طبختِ اللحمَ الأسود، وحوَّلتْه إلى فحم . . .

4

أنا أسود، وقد رأيتُ أيادي سوداء، ملايينَ وملايينَ الأيادي السوداء
ترفع قبضاتِها الثائرة، جنباً إلى جنب، مع القبضات البيضاء للعمال البيض
وذات يوم - وهذا هو ما يبقيني حياً –
ذات يوم ستكون هناك ملايين القبضات
ذات يومٍ أحمرَ ستتدفق ملايينُ وملايينُ القبضات نحو أفقٍ جديد.

بين العالم وبيني

وذاتَ صباحٍ، وأنا في الغابة، عثرتُ صُدفةً على الشيء عثرتُ عليه في منطقةٍ جرداءَ، مكسوةٍ بالعشب، محاطةٍ بأشجارِ البلوط وأشجار الدردار
إذ نهضتْ تفاصيلُ المَشهدِ المُسَخَّمة من الأرض، وحشرتْ نفسَها بين العالم وبيني . . .

كان هنالك شكلٌ ما لعظامٍ بيضاءَ تَهْجَعُ منسيةً على وسادةٍ من الرماد
كان هنالك جذعُ شجيرةٍ مقطوعٌ يشير باصبعٍ مُثَلَّمٍ إشارةَ آتهامٍ إلى السماء
كانت هنالك أعضاءُ أشجارٍ ممَزَّقة، وعروقُ أوراقٍ صغيرة، ولفائفُ قِنَّبٍ مُدَهَّنٍ مسفوعٍ بالنار
كان هنالك حذاءٌ شاغر، وربطةُ عنقٍ خالية، وقبعةٌ وحيدة، وبنطلونٌ متخشبٌ بالدمِ الأسود
وعلى العشبِ الموطوءِ بالأقدام كانت هنالك أزرارٌ، وأعوادُ كبريتٍ منطفئة، وأعقابُ
لفافاتِ تبغٍ وسجائرَ، وقشورُ الفولِ السودانيّ، وزجاجةُ جِنٍّ فارغة، وأحمرُ شفاهٍ لعاهرة
وكانت هنالك آثارٌ متناثرةٌ من القار، وصفٌّ من الريش القلق، وبقايا رائحةِ النفط
وعبْرَ هواءِ الصباح صبَّتِ الشمسُ دهشةً صفراءَ في مَحْجَرَي الجثّة المتحجّرة . . .
وبينما أنا واقفٌ هناك، تجمَّدَ عقلي ببَرْدِ الإشفاقِ على الحياة التي ذهبتْ
وأمسكَتِ الأرضُ بقدميَّ، وحوصرَ قلبي بجُدران الخوفِ الجليديّة
وماتتِ الشمسُ في السماء، وهمهمتْ رياحُ الليل، وتلمَّسَتِ الأوراقَ في الأشجار،
وسكَبَتِ الغابةُ نباحَ الكلاب الجائعة
وصرخَ الظلامُ بأصواتٍ عطشى، ونهضَ الشهودُ وعادوا أحياء
وتحرَّكَتِ العظامُ المتيبّسة، وطقطقتْ، وآرتفعتْ، وأذابتْ نفسَها في عظامي
وتشكّل الرمادُ الحائلُ، وصارَ لحماً متماسكاً أسودَ، ودخلَ في لحمي
وتنقلّت زجاجةُ الجِنِّ من فمٍ إلى فم، وأَجْمَرَتِ السجائرُ ولفافاتُ التبغ وتوهَّجَتْ،
ولطَخَتِ العاهرةُ فمَها بأحمرِ الشفاه
ودارتْ حولي آلافُ الوجوه، وهي تصرخ مطالبةً بحَرْقي . . .
ثم قبضوا عليَّ، ونزعوا ثيابي، وكسَّروا أسناني وأجبروني على بَلْعِها، وأجبروني على شُرْبِ دمي
وغَرِقَ صوتي في لُجَّةِ أصواتِهم، وآنزلق جسدي الرطب وتدحرج بين أيديهم، وربطوني إلى الشجيرة
والتصق جلدي بفقاعات القار المغليّ، وتساقطَ مني قِطَعاً رَخْوة
وغاصَ الريشُ الأبيضُ، قوادِمُهُ وزَغَبُهُ، في لحمي الحيّ، وأعولتُ وأنا في النزع الأخير
لكنهم صبّوا على دمي سائلاً بارداً رحيماً، صبوا نفطَ المعمودية، فوثبتُ ملتهباً إلى السماء، إذ صعد الألمُ كالماء المغليّ في عروقي
~~وتقبَّضَتْ يداي كالطفل~~، وتشبَّثْتُ لاهثاً متوسلاً بالجانب الساخن من الموت
وها أنا ذا الآن عظامٌ متيبّسة، ووجهي جمجمةٌ متحجرة، تحدّق في دهشةٍ صفراءَ إلى الشمس . .

المصادر

Adoff, Arnold. The Poetry of Black America: Anthology of the 20th Century. New York: Harper & Row, 1973.
Andrews, William L., et al. The Concise Oxford Companion to African American Literature. New York: Oxford University Press, 2001.
Jarrett, Gene Andrew. Ed. The Wiley Blackwell Anthology of African American Literature. Vol. 2. West Sussex, UK: John Wiley & Sons. 2014.
Samuels, Wilfred D., Encyclopedia of African American Literature. New York: Facts on File, 2007.

يانيس ريتسوس

4 قصائد

ترجمة:

سهيل نجم
العراق

ولد يانيس ريتسوس في اليونان عام 1909. كان الابن الأصغر لعائلة نبيلة من الملاكين، لكن هذه العائلة عانت من نكبات كثيرة. أمضى أربـع سنوات في مصحة للعلاج من التدرن الرئوي. وأثرت هذه الأحداث التراجيدية في تجربته الشعرية.

تأثر في بداياته بمستقبلية مايا كوفسكي. وفي عام 1936 أجبره النظام الدكتاتوري لميتاكساس على توخي الحذر خصوصاً بعد حرق ديوانه "نقش على الضريـح" علنا. ثم ظهرت له بعض الميول نحو السوريالية، إذ نجد مبالغة في هيمنة الحلم والترابطات الغرائبية والتفجر في الصور والرموز والغنائية التي تعبر عن ألم الشاعر المبرح في تذكاراته الرقيقة والمرّة.

اتخذ شعر ريتسوس بعد عام 1970 شكل التركيبات الطويلة ونجد ضمنها التمزقات المتوحدة وحلم اليقظة والسوريالية المتداخلة مع الحياة اليومية فضلاً عن الحضور الغريب للناس والاستبدال المستمر في الزمان والفضاء.

مارس ريتسوس كتابة القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة والرواية. وقد ضم ديوانه الأخير "في آخر الليل" قصائد مليئة بالحزن والوعي بالفقدان، لكن الأسلوب الشعري البسيط الذي يحفظ فيه ريتسوس الحياة والعالم الذي من حوله يحتفظ أيضاً بشعاع من الأمل كامن في البداية الأساسية للأبداع.

بلادنا

تسلقنا التل لننظر إلى بلادنا:
حقول فقيرة وقليلة وصخور وأشجار زيتون
ومزارع عنب متجهة نحو البحر.
إلى جانب المحراث
يعلو دخان ونار صغيرة. رتبنا ثياب العجوز
في هيأة فزاعة لنطرد الغربان. أيامنا
تهدف إلى قطعة خبز وضوء نهار هائل.
تحت أشجار الحور قبعة من القش تلمع.
الديكُ على السياج. البقرة صفراء.
كيف استطعنا ترتيب منزلنا وحياتنا
بيد حجرية؟
عالياً على واجهة الباب
ثمة سخام من شموع العيد.
عاماً بعد عام صلائب صغيرة سوداء
تسم تلك الواجهة من قبل الموتى
وهم يعودون من صلاة البعث.
هذه الأرض محبوبة
بالصبر والكبرياء،
في كل ليلة تخرج التماثيل

من البئر الجاف
وتتسلق الأشجار بحذر.

سذاجة صغيرة

أيام رائعة في زحمة الأشجار.
وهذا الهواء العليل يداعب شفتيك.
وهذه الزهرة التي تحدقين فيها وتتلائم معك.
والبحر والشمس المنحدرة وهذا القارب،
الذي ينزلق بمحاذاة حقل الورد الداكن
حاملاً راكبه الوحيد، تلك الفتاة الحزينة.
كل هذه ليست أكاذيب.
أرجوك دعيني أكن ذاك الذي يسحب
المجاذيف،
وكأنني أسحب عمودين من الأرجوان يتغنيان
بالنسيان.

نيسان

المنزل البرتقالي ذو السلم الخشبي
إزاء الجبل اللازوردي الكبير
الريفي يسير دائراً بتؤدة داخل الغرف.
المرآتان تعكسان غناء الطيور
وليس سوى خفين من النسيج،
يرتديهما الشيوخ،
مهملين في وسط الغرفة، لذا
حين يهبط الليل،
يعود الموتى لزيارة المنزل
كي يلتقطوا بعض أشياءهم التي تركوها،
منديلاً أو ثوباً أو قميصاً أو جوربين،
ثم، لربما وتبعاً لاستذكار ما بسبب اللامبالاة
يأخذون معهم بعضاً من أشيائنا.
وفي اليوم التالي
يمر ساعي البريد من بابنا
من دون أن يتوقف.

خاتمة

قال: أرجوك احفظي ذكراي.
لقد سرت ألف ميل بلا انقطاع
وبلا خبز ولا ماء.
بمحاذاة الصخور وعبر الأشواك
سرتُ
لآتيك بالخبز والماء والورد.
كنت دائماً أميناً للجمال,
وبعقل راجح وزعت ما أملك
كله.
ولم أحتفظ بحصة لي.
أنا إذاً فقير
بليلكة صغيرة من الحقول
أضأت أقسى ليالينا.
أرجوك احفظي ذكراي.
واعذريني لحزني الأخير هذا.
أود –ثانية –أن أحصد السنبل الناضج
بهلال المنجل الناحل.
أن أقف عند العتبة
لأحدق بعيداً
وأن أقرض القمح بأسناني الأمامية
ممتناً ومباركاً هذا العالم الذي
أتركه خلفي،
ممتناً (له) أيضاً ذاك الذي يتسلق التل
في المطر الذهبي للشمس الغارقة.
ثمة رقعة مربعة أرجوانية
في كمه الأيسر.
ليس من السهل الرؤية.
كان هذا هو آخر
ما أردت أن أريكه
أكثر من أي شيء آخر،
ولربما أكثر من أي شيء آخر
سيستحق
أن تتذكريني من أجله.

مختارات من ايروتيكا

يانيس ريتسوس

تقديم وترجمة:
جمال حيدر
العراق

يانيس ريتسوس من أكثر شعراء اليونان المعاصرين سطوعاً وأغزرهم نتاجاً، لوّن خلال مسيرته الإبداعية التي تجاوزت (56) عاماً، مداه الإغريقي والمتوسطي، والعالمي لاحقاً، بآفاق شعرية غدت بالنسبة له طقساً روحياً ملازماً لشهيقه، وجمع بين كفيه لعبة الزمن وبعثرها بين المنافي والمعتقلات والسجون والمصحات التي منحت عالمه مزيداً من المعرفة، وكماً غريباً من الإدراك والمناعة، صانعاً من الشعر لوحات تستمد أبعادها من أزمنة عسيرة وقاسية.
ليس من الغريب أن يكون من أغزر شعراء القرن الماضي، يكتب في كل سويعات نهاره، مكثفاً الكتابة وموسعاً مداها، باعتبارها غريزة ممتلكة لأسرارها ومساحة وجدانها.. غريزة عسيرة الوصف تجعل كل الأشياء المجاورة لها، حتى التفاصيل اليومية المهملة، نتاجاً شعرياً يمتد في فضاء واسع الحدود والعمق.
الجديد الذي قدمه يانيس ريتسوس على صعيد الشعر اليوناني لا يكمن في الريادية، وأهميته لا تكمن في التعبير عن حاجات إبداعية ملحة فحسب؛ إنما في الإسهام الملحوظ لبلورة تيار ثقافي ينطوي على الإقرار في البحث عن الحقيقة بوجوه ومعان عدة، على النحو الذي يضع الشعر في سياقه التاريخي، محاولاً أن يكون مختلفاً.. متفرداً، ومدافعاً عن الاختلاف.
حاول ريتسوس بلورة مدرسة شعرية تحت عنوان: الثورة في الكتابة، وهو بذلك أحد الشعراء القلائل الذين دافعوا باستمرار عن الحرية والديموقراطية، من دون مساومة أو تردد، موصلاً نبرة الحداثة بمحور تحرير الإنسان، مؤكداً في الوقت ذاته أن التغيير ليس ممكناً إلا بثورة ثقافية شاملة تعتمد على منهج واضح، رافضاً بذلك الشعر السياسي المباشر، مدافعاً عن الشعر المؤسس للغة جديدة وحساسية مغايرة، والموحي بعالم آخر مكانه الرغبة والمخيلة، لذا عزز اللامرئي والباطني، أكثر من تركيزه على المحسوس والظاهر.
الحقيقة الأكثر عمقاً هي أن نتاجات ريتسوس لم تنل الاعتبار الكامل - محلياً وعالمياً - فحسب، بل إنها نالت أقصى حدود الشهرة والنجاح، إذ غدت أشعاره أغاني ترددها حناجر العمال في المصانع والطلبة في المعاهد والجامعات, وأسهمت في إيقاع خطى جموع المسيرات والتظاهرات، بعد أن لحنها الموسيقار الذائع الصيت ميكيس ثيوذراكيس، باعتبارها رافداً معنوياً ضد القمع والإرهاب والسجون والجور والفاقة.
رشح ريتسوس مرات عدة لجائزة نوبل للآداب بشكل رسمي ابتداءً من عام 1980، لكنه لم ينلها، بسبب انتمائه اليساري في أزمنة الاستقطاب السياسي والفكري الحاد بين القطبين، وحين نالها الشاعر التشيلي بابلو نيرودا عام 1971 قال: "أعلم تماماً أن ذلك الإغريقي ريتسوس يستحقها أكثر مني". بالمقابل كانت حياته محطاً لجوائز عالمية ومحلية عديدة.
يفسر ريتسوس الظاهرة بقوله: "رشح الروائي ليون تولستوي لنيل الجائزة، ولم يحصل عليها. حينئذ نالها الشاعر الفرنسي إسيلي بريندو لاعتبارات عدة، منها العلاقات الدبلوماسية المتنامية بين فرنسا والسويد، أين بريندو الآن؟ لقد محاه الدهر، بينما ظل تولستوي عموداً بارزاً في مساحات الإبداع والفكر".
ثمة ثلاث حلقات أساسية في مسيرة ريتسوس الشعرية: مونمفاسيا (مكان ولادته ونشأته الأولى) وأثينا باعتبارها آصرة التواصل مع المستقبل، ومركز مصحات معالجة

مرض السل، إلى جانب المعتقلات والمنافي البعيدة والمقفرة. إنه عالم الشاعر ثلاثي الأبعاد الذي غلف نتاجاته على مدار مسيرة حياته.
ورغم الانحياز العفوي إلى الأفكار التي يعتنقها، غير أنه لم يكن شيوعياً بالمعنى التقليدي، وليس من أنصار السياسات المغلقة.. إنه الباحث على الدوام عن الحرية والعدل والاختلاف.
"آيا نيكولاس" حي بسيط في قلب العاصمة أثينا، في طرف الزقاق بناء من أربع طبقات، في الطابق العلوي يقطن ريتسوس: 39 ميخائيل كوركا: غرفة استقبال تختصر العالم بأشيائها: طاولة مستديرة، علب سجائر محلية رخيصة دوّن على غلافها الخلفي أفكاراً شعرية ومسودات لقصائد، تخطيطات لبابلو نيرودا، لوحات زيتية، صوراً فوتوغرافية، بورتريهات، أحجاراً مصقولة رسم عليها ريتسوس في فترات الاعتقال والنفي أشكالاً إنسانية أليفة مليئة بالحب، موزعة على زوايا الغرفة، تكوينات فخارية، أيقونات، تماثيل، آرائك، أكداسًا من الكتب بلغات مختلفة موزعة على نحو فوضويّ، أصص زهور، قصاصات لمسودات قصائد، مصابيح ملونة قديمة، وآنية لمداد أسود. غرفة متواضعة تدعو البشرية إلى وليمة عادة ما يقيمها الشاعر بين جدرانها.
تكمن وراء بساطة عوالم ريتسوس حقيقة تتبلور في الذهن المسكون بالألم الإنساني، ما يجعلنا نتعامل مع نتاجاته الشعرية بعفوية، لكننا نظل نكتشفها قراءة إثر أخرى، وزمناً بعد آخر، إذ تنهض تلك القصائد على أرض المصادفات وتتداخل الأشياء وأطيافها وتلتقي في شبكة تثير الاضطراب والدهشة في آن. فقصيدته مساحة مفعمة بالأشياء البسيطة التي تشف عبرها، بصورة مواربة، الدلالات والرموز المتراكمة والخافية، وتكثف التفاصيل حضورها لتحل محل الوجوه والشخصيات المجهولة والغامضة والعابرة كالأطياف.
بساطة ريتسوس مخادعة، وأن أكثر قصائده تمثيلاً لعمله هي تلك التي يبدو فيها الصفاء الظاهر منسجماً مع الغموض غير المتعمد النابع أصلاً من طبيعة الواقع الذي ترسمه رؤياه الذاتية. وبهذا المعنى إنه أحد أهم رواد اعتماد اليومي والسردي والتشكيل البصري الذي تصخب به قصائده، مؤسساً عبر ذلك عالمه الخاص وتراكيب لغته المميزة وأبعاد صوره الشعرية، وهو عالم يأبى التصنيف المسبق لأن عمقه الفلسفي غالباً ما يستحوذ على مداه الأفقي.
في هذا الإطار تبدو نتاجات ريتسوس سهلة وبسيطة للوهلة الأولى، فثمة تجربة جوهرية عميقة تختفي وراء بساطتها الظاهرة، كما تمثل اللعبة الشعرية التي يتقن صنعها، جانباً إبداعياً معقداً رغم سهولته الظاهرة.
قصيدة ريتسوس غالباً ما تستدرج المتلقي إلى شرك محكم. مقدمة عادية لمشهد خارجي عام تفضي بالقارىء مع كل جملة إلى التورط التدريجي غير المحسوس في لعبة تغوي بالتواصل عبر تفاصيل يومية منتقاة بدقة، لتأتي المفاجأة وتحكم قبضتها عادة في المشهد الأخير.. إذن تنبغي إعادة القراءة مرة أخرى.
وراء التفاصيل التي تضج بها قصيدة ريتسوس يكمن الجوهر الشعري القادر على منح الأشياء مواصفات تحررها من تناقضاتها الخارجية وتسبغ عليها ظلالاً وأطيافاً، واليومي هو العنصر الأساس في القصيدة؛ لذا فان البناء يعتمد حدّاً أقصى من صرامة الانتقاء. لا مجال لزوائد أو ثرثرة إنشائية. ثمة تقنية قصوى في إيراد الضروري لتبقى القصيدة

محافظة على رهافة يومياتها ومستحضرة جزئيات الحياة.
يجدر القول إن ريتسوس فنان تشكيلي يرسم بريشة فائقة الدقة مفردات تخاطب البصر مثلما تخاطب الوعي. فالتأثيرات الإيقاعية والنغمية تأتي من خلال استحضار المشاهد الصوتية بالدرجة الأولى، مضيفاً رنيناً خاصاً على فنه الكتابي لعمق صلته بالفن البصري كلوحات مركبة الأبعاد قادرة على سرد الحكاية العالقة بخطوطها.
تسود في أشعار ريتسوس رغبة في الاعتراف، وغالباً ما تختفي هذه الرغبة خلف شخصيات الشاعر وحواراتها. ومنذ مجموعته الأولى (جرّار) 1934، واصل الشاعر طرق هذا النحو المبتكر في عوالم القصيدة غير المرئية. اعترافات تتواصل ليكتمل محيط دائرة السرد الدرامي، ساعياً إلى نتاج يطرق أبواب الحلم والخيال متحرراً من كل ما يكبله ومعززاً في الوقت ذاته جوهره الإنساني.
اكتسب ريتسوس ميله للغنائية من خلال مزاوجة الرثاء مع الحماس، مستلهماً ذلك من انتماء وطني عميق، من دون التوقف عند ما هو عنصريّ أو تفوقيّ، ليقدم الإجابات عن الأسئلة المحيرة والقلقة إزاء موقف الشعر ودوره في المنعطفات الشاخصة في حياة الناس، متجاوزاً ما هو شخصيّ وذاتيّ ليسجل الشهادة الأهم حول علاقة الشعر بالبشر، وعلاقة البشر بالوجود، متأملاً في تحديد قيمة الشعر في إطار الثقافة الجمعية.
العمل برمته يمثل خطوة أولى في مسيرة طويلة. إنه مشروع العمر الذي أعود إليه في مساحات الزمن الممكنة، وترجمة الكم الأوفر من نتاجات ريتسوس، لتصدر الأعمال الشعرية بأجزاء متعاقبة، وهذا ما يمكن تقديمه للقارئ العربي الذي لم يعرف شاعراً بقامة ريتسوس، أو ذلك الذي يسعى لتعزيز معرفته بأشعاره. في الجزء الأول، بذلت جهوداً متميزة لمراجعة النصوص بشكل مثابر في محاولة جادة للاستدلال على روح النص وجوهره المخفي. اخترت مجموعة "إيروتيكا" التي تستعرض برمتها افتتان الجسد البشري في عريه المقدس. كذلك مجموعة "متأخراً.. متأخراً جداً في منتصف الليل" الصادرة سنة 1991 في الذكرى الأولى لرحيل الشاعر، وضمت المجموعات الشعرية: "سلبيات الصمت" و"الشجرة العارية" و "متأخراً، متأخراً جداً في منتصف الليل"، إلى جانب القصيدة الأخيرة والوحيدة التي دوّنها في مطلع أيلول (سبتمبر) 1989 بعنوان "الصيف الأخير" ضمن مجموعة تحت عنوان مقترح: "صفير السفن".
حاولت في هذا الكتاب تقديم تجربة ريتسوس الشعرية للوصول إلى مستوى الجهد الكبير الذي قدمه، والأمل الكبير الذي ظل يرافقه في كل مفارق حياته. ودراسة ريتسوس وتقديمه، هو التكريم الأفضل لتجربته.

مختارات من إيروتيكا

جناح صغير في بيت أحمر

للكلمات عروقٌ هي أيضاً
يجري فيها الدم
وحين تشتبك الكلمات
تتوهجُ صفحة الورق
محمرّةً
كبشَرة رجل
وامرأة
في لحظة حبّ.

* * *

على السجادة الحمراء
عاريةً تماماً
بعينين مغمضتين
تنتظر أن يخلع حذاءه
وجوربيه
ليعجن ثدييها
بعنف
بقدميه العريضتين.

* * *

جبلان
جسدان
شجرة
نهرٌ طويل
بعيدٌ كما البحر هناك
بعيدٌ كما الميناء الآخر

بحاناته،
المجذفون
دكاكين الحدادين
الموسيقى هنالك أيضاً.

* * *

ضباب
سهولٌ نديّةٌ
معتمةٌ -
كيف ترى يكون
وسط الضباب الرماديّ
جسدٌ عارٍ
أحمرَ

* * *

القصيدة

آه القصيدة – كان يودّ أن يقول -
جماعٌ لا ينقطع
لا علامات ترقيم
لا لمرّةٍ واحدة
شذىً أرضيّ
سمادٌ وليمونٌ مزهر
مَنِيٌ
معولٌ ومجرفة.
على الرخام
لا تقلْ شيئاً
إنه العشق
المتفرّد

* * *

ترتدي ثيابها.. تتعرّى
نارٌ ثيابها
نارٌ عريها
المسامير تذوب
نهراً من حديد
يسيل تحت الأشجار
ثلاثُ نوافذ تشرع
الطيورُ تتطلع نحو الداخل
أعوادُ كبريت في مناقيرها
اثنتا عشرة واجهة زجاجية
حمراء
ستٌّ منها مذهّبة.

* * *

تحت السرير
فردتا حذائها
تحتفظان بشكل قدميها
بحرارة قدميها
تتنفسان
وعصفوران أبيضان
بعيون سود
مع خاتم نيكل
حول رقبتيهما.

* * *

لا ينضب - يقول -
لا ينضب
الجسد الأنثويّ.
سماءٌ كثيفة
سماءٌ حمراء
أنت تهوي
لا غصنَ تتشبّثُ بهِ
لا أرضَ لتقف عليها
سماءٌ كثيفة -
ولأجل أن ينفتحَ جناحاك
عليك أن تطير.

* * *

قميصُهُ لم تخطْهُ
هي ترتقهُ بالدبابيس
ليجرحَهُ حين يرتديه
كم جميلٍ أنْ يرتديه مفتوحاً
عند العنق
ناصعَ البياض
ببقع حمراء.

* * *

ليالٍ شهوانيّة

اوه..
القمرُ في الغرفة
القمرُ على السرير
على الجسد العاري.
في القبو
خبطاتٌ معدنية
الحدّادُ يسمّر
حدواتٍ ذهبية
على الحصان الأبيض المجنح
وأنتِ لا تكترثين
إن كانت الحدوةُ ثقيلة
هل سيحلّق مرة أخرى؟

* * *

بالرداء
تبدو عارية
من دونه تبدو عارية تماماً
بجانب النافذة
تحمل كأساً طويلة
هل تقدمها لك؟
ألنْ تقدّمَها؟
ربّما
رشفتَ منها جرعةً
تتحاشى النظر إليك
هكذا تبدو أكثر عرياً
بزهرة
بين النهدين.

* * *

أصابعُ اليد
أصابعُ القدم
أعضاءٌ ذكورية
بين الأصابع الخمس
أربعةُ فروج،
عشرون وستة عشر.
وقبل أن تتوصل
إلى العدد الكليّ
مَنيّك يرشق
شفتي التمثال.

* * *

البطانية ذات الزغب

النار والدخان
الليلة
جسدٌ عارٍ
قمصانٌ تخفق
في باحةٍ ضيقةٍ
راياتٌ ترفرف
تفاحٌ أحمر
يتدحرجُ على الطاولة
وتفاحةٌ صفراء
أظافري طالتْ
وشعري.

* * *

كيف ينمو الجسد
ليلاً؟
الأقدام
تبرزُ من السرير
تبرزُ من النافذة.
ولد نجم
فقدتُ المفتاح
البابُ موصد
بقيتُ خارجاً
يدُ التمثال
لامست ركبتي.

* * *

بعدما هبط الليل
كرسيان خشبيّان
على القمر
وعلى الكرسيين
هو وهي
بأقدامٍ حافيةٍ
متقابلين
يكاد إبهاما قدميهما
يتلامسان.

* * *

حركتهُ
شعرُهُ
يداه
جنديٌّ وحيد
في الغابة
طائرةٌ ورقية
مهجورةٌ على صخرة
جانبَ الطريق
تحت شمس ساطعة
طريقٌ رطب

بماء مجهول.

* * *

جسدٌ عار
يسلتقي أو ينهض
جغرافيا مجهولة
دُرست آلاف المرات

حُفظتْ عن ظهر قلب
- تظلُّ مجهولةً
أنصتُ للطقطقة
منْ رمى النرد
على رخام الحمَّام؟

* * *

يدكِ
أو
أصابعكِ الثلاث
التي تحمل القدح
تكشف
كل جسدكِ
عارياً
أسدل عينيّ
فلا ترينهما
وترحلين،
عند الظهر
يمر شاحذ السكاكين
بالحي
سأرد إليه خفية
السكاكين
الاثنتي عشرة.

* * *

دعيني
سأعد أنا الطعام
وأجهّزُ المائدة
ساراقبك وأنت تأكلين
كما لو كنت لا تدرين
وأنت لا تدرين حقًّا
سأجمع الدبابيس
من الأرض واحداً بعد الآخر
فستانكِ لن أطويه
سأتركه هناك
برجاً من الدفء
مع طائرين وقمر
وعلبة كبريت.

* * *

أثاث، أقمشة
أشياء للاستعمال
المصباح القديم
زرٌّ في كأس الماء
الذرائع - قال -
على وجه الدقة
للأشياء غير المسماة
وراء الستارة الحمراء
امرأة عارية
تحتضن في يدها برتقالتين
أعتلي الكرسيّ
أزيل من السقف

آثارَ عنكبوت
من دون أن أسميك
لن تكوني أنتِ
ولن أكون أنا.

* * *

في المرآة
تغدين اثنتين
أحياناً ثلاثاً
إحدى عشرة، خمس عشرة، أربعاً
وعشرين
امتلأ المنزل
امتلأ الكون
وليس ثمة مرآة
سوى بحيرةٍ
وعجلةٍ كبيرةٍ
وفردةٍ من صندلكِ
على الطاولة
جوار منفضة السجائر.

* * *

شفاههما التقتْ
لساناهما
لعابهما
لعابهما يتكثّف
وهكذا استحالا إلهاً
أقحوانات صغيرة
على صدره المليء بالشعر
رغيف خبز على ركبتيه
وببوصلة مسمرة
في منتصف الخريطة
العالم دائريّ.

* * *

جسدان ساكنان
في حركتهما
قشّةٌ في شعرهما
مصباحٌ أحمر
شهيقٌ أحمر
طيورٌ ليلية
أبواب مرايا
إنصات خفيّ
ثم
صخورٌ ضخمة
تدحرجت
من الجبل
وسقطت في البحر
تناثرت المياه،
جانباً كان صوت الثلّاجة
يصل على نحو متقطع.

* * *

جذورٌ متشابكة
ديدانٌ بيض
يرقاتٌ خضراء
أوراقُ شجرٍ تحلّقُ عالياً
سيجارتان ينبعث منهما الدخان
في المنفضة ذاتها.

مساءٌ أحمر
واجهاتٌ زجاجيةٌ مهشمة
حلمتُ – قال -
آه منك أيّها الأحمرُ المنيع
لم أعدْ أتذكّر
أنقرُ على الجدار بأصابعي
أصغي وحدي.

* * *

جبالٌ طويلة تصطف
أشجارٌ
في الأسفل نهر
قاطعو الأشجار يصرخون
قاطعو المرمر يصرخون
القطار مرَّ من هنا
رفعتِ يدكِ
تسرّب دخانٌ من تحت إبطكِ
نسيتُ الحارس وشرطيّ المرور
وتمثالَ الفارس
أخفيتُ المفاتيح
خلف زهرةٍ
وبعمق بدأتُ أسعل.

* * *

جلسوا على الأرض
ضربوا الأرضَ بقبضاتهم
فزعت الطيور
الرسول قال:
اربطوا عقدة النار
وامتزجوا بظلكم.
جلبوا كأساً كبيرة
غمسوا أصابعهم
في الماء المتجمد
رسموا الصليب
على الجسد العاري
الرجلُ العاري مستلقٍ
على العشب المحترق
ووجهه صوب الأرض.

* * *

الثكنات

خلف أشجار الصنوبر.
كلاهما كان ينتظر
بجانب النافذة
في الجهة المقابلة للطريق
سمعا
نداء البوق المسائيّ
نزعا ملابسهما سريعاً
وتمدّدا
خارجاً بجانب الجدار
على المسامير والسلك
النباتات االشهوانية الضخمة
تنتصب صاعدة.

* * *

الكلمات
تخترقُ الأوراق
تصل إلى الجهة الأخرى

جسدٌ
يخترق الآخر
لكنه لا يبلغ الجهة الأخرى
صانع الفخار
بائع الفاكهة
القصّاب وكلبه
القمر يبزغ
ورقةُ شجر تهوي على الأسفلت
يلتقطها رجلٌ أعمى.

* * *

العيون نهمة
الأذان والأنوف نهمة
الجسد
نهمٌ
يشمّ، يصغي، يتلمس
الركب، الملابس، الجيوب
الشكل الجسد آخر
الأهداب واحدة واحدة.
تماثيل تعدو ليلاً
رجالٌ برايات
أعمدةُ نور
الجسدُ يتلمّس دون رضاً
مفاصل إيماءةٍ
يتلمّس ما فوق الموت
ما تحت الموت.
ينصتُ للمغسلة تقطر ماءً
في الحمّام الرخاميّ
بمناشف حمراء كبيرة
رطبة.

* * *

ضعي قدمكِ العارية
على الورق
على القصيدة
سأرسم حوافها بقلم الرصاص
وأعلّقها على الجدار
بدبوسٍ صغير
سأضيئها بشموع ثلاث
في الشمعدان
حسناً، أوصدي الباب.

* * *

هدنة صغيرة
تتيح لي أن أرى شجرةً
دراجةً
دخانَ قطار
شجيرة حمراء
جوار محل القرطاسية
الأحد
بأيّ صبر
وسرّية
تستعد يداي
للصراع من جديد
مع يديك

* * *

صخور
صخور أخرى
موسيقى
تتغلغل من النافذة

إنه الخوف من الأسر
ممّا لا يُلمس ولا يُقاس
العزلة أفضل
متنفسةً المرآة
وهذا الذي يرتقي السلم
بفانوس عامل التحويلة
خلع معطفه
علّقه على المشجب
سقط المعطف
تماماً على البقعة
التي رسمتُها بالفحم.

***

في منتصف الشتاء
اتشح بالبياض النقيّ
ما الذي كان عليه أن يُخفي؟
الأحمر الصامت؟
ساعتي المسروقة؟
من النافذة تتراءى
ثلاث شجيرات سرو
والمدخنة ذاتها
التي لا ينبعث منها دخان.

* * *

رحلةٌ، صورٌ، رجال
امرأةٌ ومظلة،
رنينٌ من جهة برج الأجراس
السابعة مساء
في متجر بائع النقانق المعتم
في متاجر التبغ
مقعَدٌ واحد
جنديان
إبهام أورستيس
على مفتاح البيانو
في الجانب المضيء من العتمة
ذلك الذي ندعوه جميلاً
هو – يقول -
من يهيء المَني
يتوقف الزمن
برهة
ربما أبعد قليلاً
أقرب قليلاً.

* * *

كومة ليمون
على الطاولة
على الكراسيّ
على السرير
صفراء تلمع
تتدحرج على جسدكِ
أفضِّلها حين تمطر
ليلاً برفقة آلاف الليمونات
فجأةً
فانوسُ حارس الغابة
يوقف الأرانب المبتلة
على أطرافها الخلفية.

* * *

الذي لم نقله
ربما حفظ
إيماءاتنا ذاتها
حركاتنا ذاتها
مثل أفعال شخص ثالث،
تسكع الآخرون
لفوا السمكة
(حمراء كانت)
في صحيفة
دخلوا من الباب الزجاجي
اختفوا
بالتأكيد السمكة تلك
يمكن أن تكون سرَّهم.

* * *

آه.. جسدٌ مكتمل
كم وكم من العيوب
حين يمر القمر النصفيّ
على أشجار الرصيف العارية
جنود في إجازة يدخنون
تحت سقيفةٍ
طوال النهار وهي تمطر
أسمعُ الماء ينساب بلا انقطاع
من المزاريب إلى الشارع.
مع أني أعرفُ أنّ هذه التذكرة
صلاحيتها انتهتْ.

* * *

الجسد هو الجسد
– يقول –
وما يُضاف إليه
ليس لديّ مفردةٌ أبلغ تعبيراً
حملتُ الحقيبة البلاستيكية
ولجتُ المطاعم الكبيرة
التقطُ عظامَ السمك
لقطط الجيران المتوحشة
في فترة الاستراحة - يقول -
تبادلت الحديث مع الموسيقيين
في كواليس المسرح المعتمة
كم هي المسافات القصية التي قطعتُها
من جسدكِ
إلى جسدكِ.

* * *

موانىء مدن
توهجتْ مصابيحها
كلبٌ يقف
خارج الباب
مهربان
أمام مبنى الجمارك
نساءٌ حمر
حمّالون سود
هو
اختفى خلف جسده
لاحظ غريباً
متخفّياً في ليلنا
غريباً قال – أيّ غريب؟
تحت المصابيح الندية
رجع طائعاً
يملأ ساعته

الدقيقة الخامسة بعد التاسعة
ذات مساءٍ دمويٍّ حزين
بعد زخّة المطر.

* * *

من الذي يصرخ في الليل؟

الرجال ينصتون بصعوبة
المرايا أيضاً يصعب عليها الإنصات
أشعلتُ المصباح
وأطفأتُ عود الكبريت
في الغرفة الأخرى
عاريةً كنتِ
أسمعُ همهمةَ جسدكِ
شعرُكِ ينسدل
ظلُّ الدراجة ينطبع
على الجدار الرطب
ظلالُ المسامير استطالت
على الباب الموصد.

* * *

كومة زجاجاتٍ فارغةٍ
تحت شجرةِ فناء المنزل
السكارى
صحوا
تطلعوا عبر النافذة
نحو الزجاجات، أوراق الشجر
نحو الجبل، الغيمة
هل سكروا
متى.. وأين؟
ماذا حلّ بالجسد الرطب؟
وأقداح النبيذ الخمسة؟
وأسد السيرك؟
والليل بطوله؟

* * *

المشرّع، مقاول البناء،
شرطيّ المرور اليافع
مررت بهم بتؤدة
رأيتهم
لم يلحظني أحد
وسط الزحام
وقفت عند الإشارة الحمراء
تطلّعتُ إلى كتفيكِ
ثم هطل المطر
واصلتِ
ثم تسلقتِ السلالم
حملتِ قفصَ الببغاء الزرقاء
لم أعتلِ السطح
نظرتُ إلى الأعلى.

* * *

جسدكِ في الرمل
الرمل يلتصق بجلدكِ
رملٌ في يديّ
رملٌ على لساني
أتحراك
خلف العقبة الأسهل
الرملُ يتساقط من شعرنا
يستقر في قرار الصمت
ونحن

بعد حمّام منعش
نخرجُ من الماء
إلى ضياء الأرض
وجسدِها

* * *

ذلك الذي يحبو في الجسد
على الجسد
من جسدٍ إلى آخر
على جبلين وغيمة
على الطائر في الشجرة
على عشّ الطائر
من طينٍ وقشّ
هذا ما يجعلك تقولين: أنا موجودة
هذا ما يجعلك تقولين: نحن
موجودان
هذا ما يجعلك شبيهةً بالآخر
مختلفة، وحيدة
في جذب الآخر
إيقاع وإيقاع
عشق
عدوٌّ صديق
عشق.

* * *

أحمر داكن أحمر
الأحمر –
امحُهُ بالأسود
أجل باللون الأسود
اصنعْ ثقباً في الورق
وأرمِ فيه

الأظافر.. السكين، الأسود
آه أيها الأحمر المذبوح
آه أيتها الموسيقى العميقة.

* * *

في اليوم السابع
(ربما الثامن)
بعد أن رحلتْ
(بعد مماتي)
ولد رجلٌ.
المزمار
والفراشة
ليسا بأحمرين
إنهما أبيضان
ببقعٍ سوداء صغيرة،
إذن غدوتُ حرّاً.

عُري الجسد

قال:
اخترت الأزرق
أناء الأحمر.
وأنا.

* * *

جسدكِ جميل
جسدكِ لا نهائيّ
وأنا ضائعٌ في اللانهاية..

* * *

طالت الليالي
اتسع الجسد
ضاقت الروح.

* * *

كلما رجعتِ للوراء
اقتربتُ منك.

* * *

نجمة
أحرقت منزلي.

* * *

تطوقني الليالي
وفي غيابكِ
أتنفسكِ.

* * *

لساني في فمكِ
لسانكِ في فمي
غابة معتمة
الحطابون اختفوا
والطيور.

* * *

حيثما تكونين
أكون.

* * *

شفتاي
مرتا على أذنكِ،

صغيرة وناعمة
كيف تتسع لكلّ
هذه الموسيقى؟

* * *

متعةٌ حسيةٌ
أبعد من الولادة
أبعد من الموت
نهائيةٌ أبديةٌ
حاضرة.

* * *

ألامس أصابع قدميكِ
يا لهذا الكون الذي لا يُحصى!

* * *

تحت كلّ الكلمات
جسدان يتحدان
ويفترقان.

* * *

في بضع ليال
كيف للعالم أنْ يتشكّل
وينهار.

* * *

لمساتُ اللسان
أعمق من الأصابع
حين يلتقيان.
* * *

الآن
مع إيقاع شهيقكِ
أنظم وقعَ خطواتي
ونبضي.

* * *

شهران دون أن نلتقي
قرنٌ
وتسعُ ثوان.

* * *

أيّ جدوى للنجوم
في غيابكِ.

* * *

في حمرة الدم
أنا
لكِ.

* * *

اسمكِ وحده
مرة بعد أخرى –
القصيدةُ
يأسي العميق،
ملاكي الحارس.

* * *

متشرّدٌ
جسدكِ ملاذي.

* * *

أحمر
مع خطّ شاقوليّ أسود.
التفاح يسقط في النهر
يطفو
ويرحل.

* * *

كيف لزهرةٍ
تتألق
ليلاً
ولقنفذ البحر
من دون قمر؟

* * *

عاريين نقف
على الأقنعة.
منتصبين.

* * *

ظفر أصبعكِ الرقيق
أكثر اتساعاً من البحر.
إلى أين تمضين بي؟

* * *

ما لا يُفسّر
يتّسعُ
مجترحاً الأفعال العظيمة.

* * *

جسدكِ
يهجرني
يحتويني.
أتمدّدُ وأسمو
معكِ.

* * *

الأعضاء المخبأة
تُطلق أصواتها
خارج الزمن.

سفنٌ مضاءة
تأتي وترحل
صامتةً.

* * *

العشق
جرحٌ عميق،
حلمنا المرتجى،
نصف براءة
نصف حقيقة
هنا.

* * *

كم هي موصولةٌ بك هذه الأشياء
الظُلة الحمراء المقابلة
أشجارُ الحور الحمراء
السنونوات على الشرفة
المغسلة في الحمام -
أشجارٌ خفية،
الهواء.

* * *

السرير
حيوانٌ مذبوح.
دمنا يتدفق.

* * *

لماذا قدح الماء المهشم؟
لماذا الستارة الممزقة؟
وحذاؤكِ المبلل
أين؟

* * *

في النافذة المقابلة
ثمة ضوء
تتعرين
دائماً أنتِ.

* * *

السرير، السجائر،
جسدكِ يملأ الفراغ –
تمثال دمي.

* * *

أشعلتُ أعواد الثقاب
قلّمت أظافري
ثقّبتُ شراشف السرير،
في غيابكِ.

* * *

قلتَ ذات مرة:
أحبُّ شعرَكِ.
شعري طال
وأخفاني.

* * *

وعدٌ شهريّ
وعدٌ يومي
سآتي، قلتِ
انتظرتكِ عند الباب.
الباب
الممهور بالأختام.

* * *

أصغرُ الأشياء
أعظمُها
لنا.

* * *

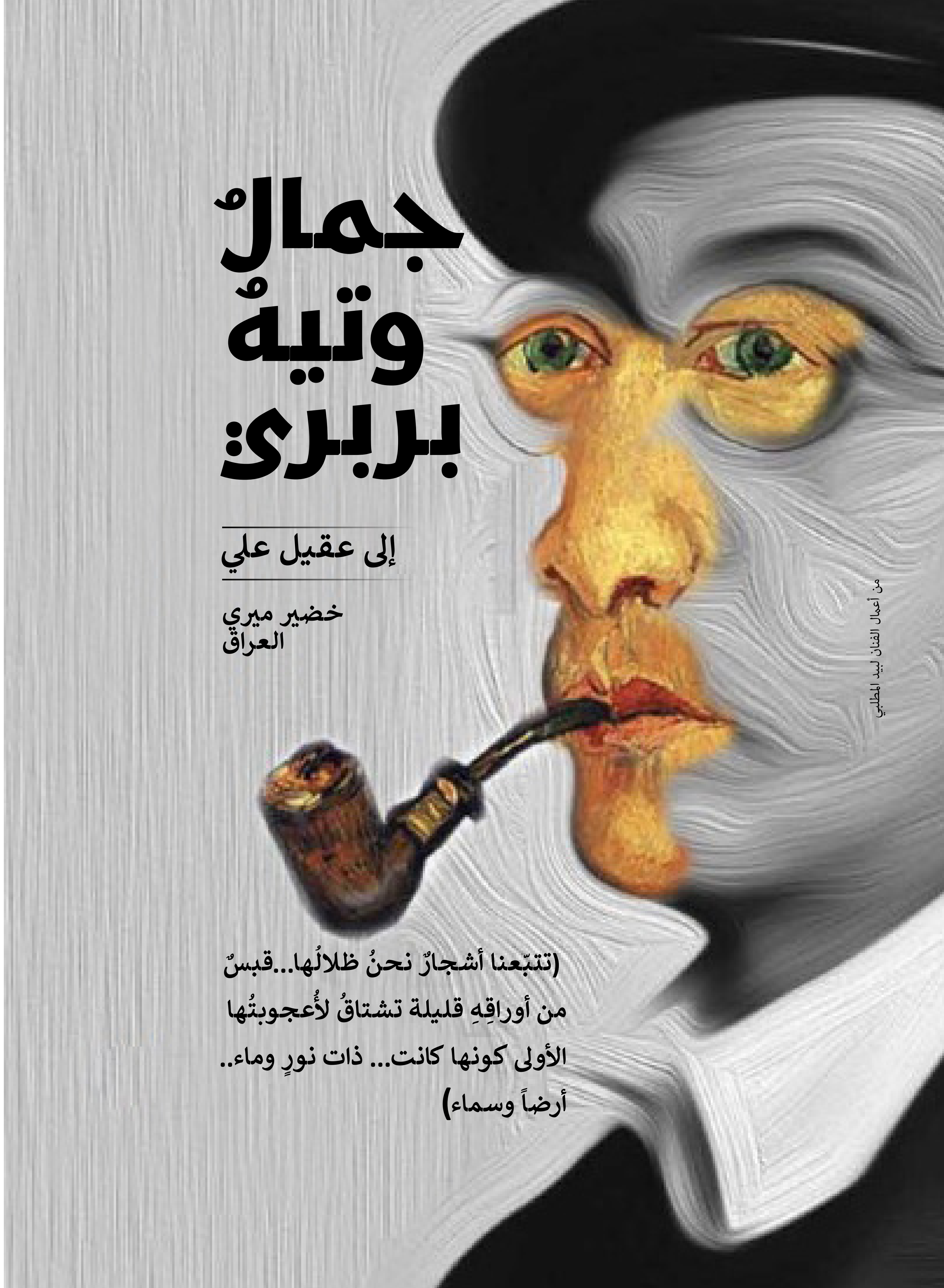
لا وجودَ للأسمنت
فراغٌ
مخترقٌ
بعارضة من حديد.

جمالٌ وتيهٌ بربري

إلى عقيل علي

خضير ميري
العراق

(تتبّعنا أشجارٌ نحنُ ظلالُها...قبسٌ من أوراقِهِ قليلة تشتاقُ لأعجوبتُها الأولى كونها كانت... ذات نورٍ وماء.. أرضاً وسماء)



من أعمال الفنان لبيد المطلبي

1

في الحبل السري للرغبة الموهومة ،المستعادة، جمالٌ وتيهٌ بربريّ، الجسد يحطّب، ويتآكل الطين في مائهِ حيث لعنات لامثيل لها من الضوء الذي يتكشف لاحساً قفا الأعضاء الآدمية وهي أمواج تترى مثل آمال نائية مسكونة بالنسيان المؤبد.
أتكشف في معنايّ الذليل وأربّي الهذيان في الزمان الغريب الذي أشبعوه ضرباً وصار سبابهُ طابعي المشبوه ولعنتي التي تلاحقني كل عشية
حين رد عليّ جلاد تحية الصباح
وخطب جزارٌ جسداً لأختي
واغتصب الموت أمي وولى هاربًا
وصارت هوايتي المفضلة جني القبور(وكتابة شاهداتها المرمرية المصقولة جيداً)
صرخت في حانة أخيرة في نادي الأدباء في ساحة الأندلس
(لم أعد أهذي فهم سرقوا جنوني؟!)
وكان مطراً فولاذيًا يعبثُ بسفينةِ السماء ويدقُ مساميرُ ساخنة على رأسي الصغير العابر
كان ذلك جمال وتيه بربريّ.

***

في الزمن الفائض عن معناه، العيش الرديء هو الحياة المثلى، وكل موت نقص في الكفاءة أو في الحلم، سوف تأتي أغنية الملاك السعيد الراكض في البرية ليصدق ما معناه : ليهذي
كمالٌّ وحزنٌ سرمدي
مبذولة هي الخطيئات كلها، النار والعويل، الشتاء في المدينة المذبوحة لا حد له سوى الأشلاء والماء المحترق
لنسمع ما تبقى من أبواق الصلاة ونلملم رذيلة وردية ،نلتقط عباءة الأنثى ونشترطها مبولة عمومية ،مثلا شقها بين فخذي المدينة/ جسدها الملحوس بالبارود وحلمتيها المحسوبة جيداً ،المحلوبة بالأبناء يفرقها ظلام قصير حاسر الوجه في تلاقي مفرقي نهديها ، العويل الماشوسي لعله مازال(شواشاً)، الفجرُ يحلقُ بجناحيه تحت سُرة الأسوار الكونكريتية ،طيبة الإقامة، دونما جدوى تبسط لنا الأرض نعالُها/نراها ما زالت دُخانًا ،
ما زال كتابُ الله وطيفه على الماء وعرشه بين خاصرتين،
أنا وهي ،أنا والمدينة، أراها من الأسوار الأفقية تراني من بين طيتي شحمي/لوثة ما تبقى من السخام على المريلة البيضاء ،الآدمية ،الشتاء ومطره من الفولاذ الآسن البذيء، إحداهن ترضع الملح الشحيح من أفواه الغرباء ،الأتقياء المناسبين للغنيمة، لكن المطر الفولاذي يقاطع شهوة الرضيع ،يبلل جسده المنفوخ ككيس من النايلون،

وبولهُ يخرُ تحتهُ، لولا أنني أهذي وألمسُ الفراغ المتاح لشجيرة العنب ،مُراجعاً ما تبقى
من اللون والوردة والجوع الرفيع المقنّع /أنا أخرى تشتت/وتلك هي الصورة الأبهى لأ
حلامي للمدينة التي لفها جنونُ لا أطيقه ومعنى لا أتهجاه!
لولا أنني :أهذي
لقلت: هذا رغيفٌ يُقطّع وليس جسدي
كمالٌ وحزنٌ سرمدي
انتزعت الشظايا .. من المنارات القدسية وكممت الوردة وعصيت الماء وبصقت عليه
وصار انسيابي مسروقاً مثلَ كُحلٍ من العين. ولو كان الجدارُ هو الذي إنصاع إليّ وبادلني
صمتي وشُحوبُ وجهي وبقايا الفولاذُ تفورُ في أمعائي لقلت: كانت لديّ مهزلةٌ /قطعةٌ
من الجبنِ لفئران هذه القصور /قبل طاعنة بالجسد ،رخيصة ومأهولة / ماسورات
بنادق شابة / ثلمات أحشاء/ نافورة دم تحت المطر الفولاذيّ الجميل، ثم أنا أو لعلها
الروح البربرية تعطس على الأرصفة.
النخيلُ الملثمُ، الصامتُ المحسود مازال يطهو تمراته المنهوبة.
الجمال المكيس في غُرف التشريـــح ،حين يئن الأسفلت المصبوب على مصطبات
حجرية مشغولة منذ أيام (عبد الكريم قاسم) تحت عربات الموتى الجافة الصدئة
ونواصها يفزع الملائكة المقيمين هناك ليل نهار.
التابوت من خشب عاديّ /والوجوه مُخربةٌ مثل لوحةٍ يخطُها المطر على قفا بركان
خامد يلقي عضاتُه في غرفة الدرس.
تخربش الأبدية أثدائنا ويأتي النحس مباركاً مثل إله منتظر
وحينها يصيح بي طائرُ الرمادِ
أيها الرجل المصنوع من ذهب القصيدة
أنت ...ياقبطان ...يا إنسان يا....
ولم أك بعد ذلك أن الموجُ يفور، ودجلة ما زالت تغوصُ في عُمقٍ سحيقٍ
قنطاراً من القمح واللحم المُفتّت
الثمر الطالع من جلد بشري رخيصٌ أو بلا ثمن؟
فيصيح بي دربٌ قديمٌ : أسمع الموت لتراه، لتقلبه على مهل وتتعرف على معناه المُنزه
من الصدفية والقدرية والحادثة العابرة واللوحُ المحفوظ
الموتُ المتناهي هنا ،المُتكثر المُتكدس، المحسوب ....
الموت في مادية الجسد وكميته أكبر من شهيق، الموت الحيّ ، المحليّ، الكامل
،المتجبر، القويم، أها الصديق المندس في أشلائي منذ الآن
أها ....؟
والموت أكثر من الموت وأكبر
وأنت يا حنينة ، يا حلم يصفح، يا فنارة في بحر من الحلوى، يا منديلٌ من حرير طرفه
الآخر في السماء وجذورهُ في العسلِ والحناء
كيف أرادكِ الموتُ أن تكوني مشيئتهُ الحارقة وتلوث أسنانه يريد أكثر من الثمرة
المسروقة واللحم الطريّ، تريد أكثر من الولوج الأعمى بفم خال من الأسنان ، من
الاختراق والتخوزق والابتذال(الجيفي) تريد ما معناه أبعد من مدينة ،الموتى بها أحياء؟
دائما، أو بأقل من الشعر أحيانا!

الكمال السرمدي يبتسم بينما الليل يتكدس ....ولا يرى طريقه.

2

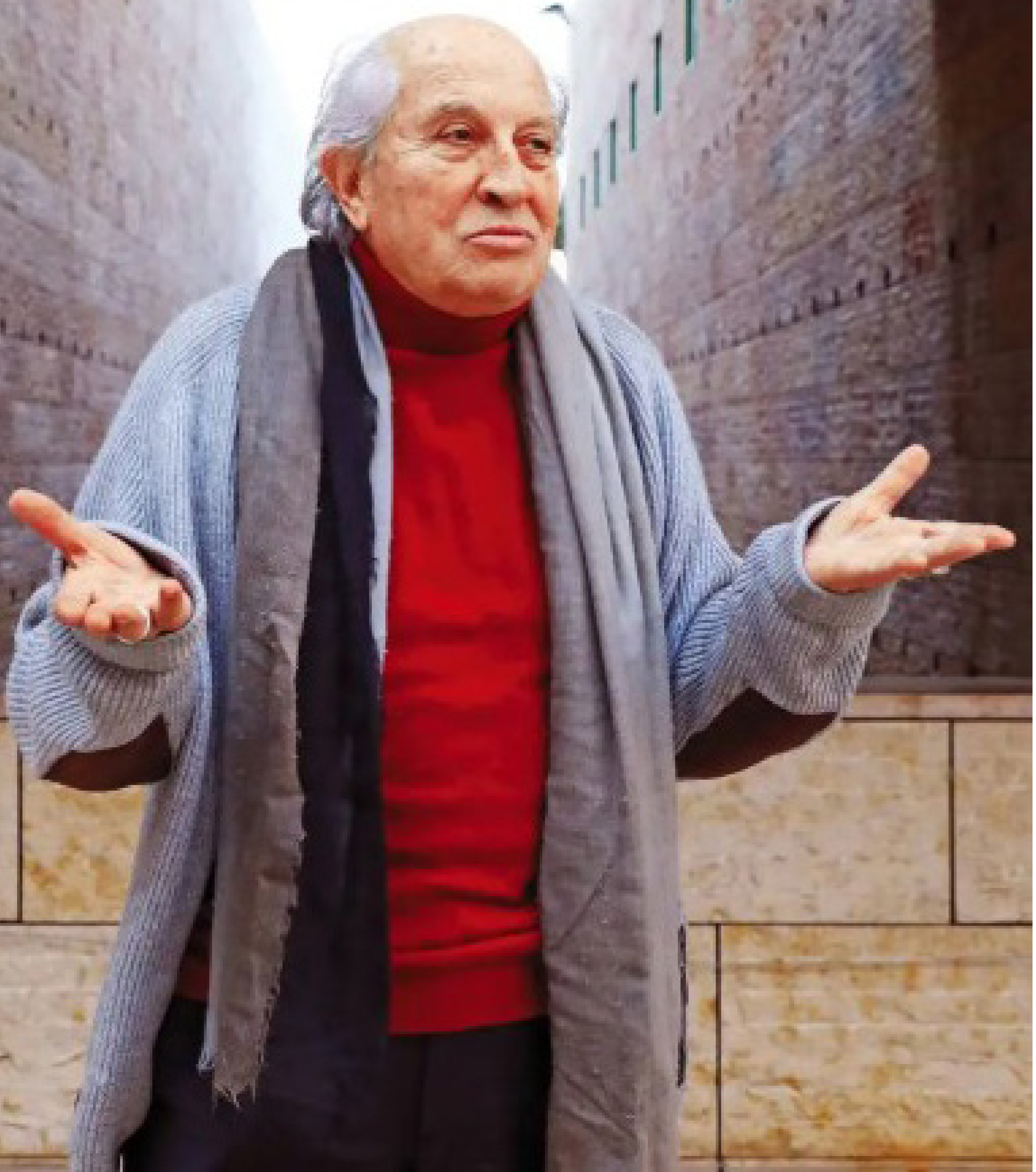
الموتُ نصفهُ نومٌ والآخرُ حلمٌ يحتلم" الأطيافُ وحدها تتآمر على أحلامنا"
الموتُ العراقي، يهطُل من الأسفل إلى الأعلى يهطُل من أعلى الكائن، من داخل أقفاصه
الحديدية ومشارب هواه
تتراجع أقدام المارة، تتكسر الذكريات الفارة من كوات الجسد
من لونهِ المتفحم البهيّ
من أسنانه الشائكة
لونه المائي ،لونه الذي كان دموياً قبل أن ينطفئ جماله
وعشبة الخلود كذلك لا لون لها ،الآن تطير على بطة من حديد ،الآن لا تبالي الهياكل
العظمية بالذاهبين، رأيتهم يتناوبون حراسة العالم السفلي يتركون نبالهم السومرية
الحارقة ثم يتسمعون إلى القيثارة الذهبية الضاحكة
أسرى من فرط الروح المطلقة، طيبين بفعل الأساطير ولهم عبث دقيق بالحضارة
يوم كانت الشمس سومرية!
والتنور يفور
والطوفان أصعب الأسئلة.

***

كان أبي بوذياً بفضل إخلاصه لذاته وتنقية حواسه من نعمة القذارات الضرورية ،الأكل
والشراب والراحةُ غداً
علمني القراءة والكتابة داخل مشجبٍ للسلاح الآمن الرعديد
داخل رأسي تنام قبيلة من الإبل
وسادوم و عامورية
ولقلقٍ مطروق جيداً يلمع خلف(الصواني) النُحاسية المعروضة في كوميدين غُرفة
الضيوف .
هل رأيت خارطةِ من الزنوج يدقون وتدَ الخيمة /المضيف العشائري المتعسكر ربما
الذاتُ المستعارة بقميصٍ نوم لامرأة من غرب هذا العالم المبذول الراكض في أعصابي
الدلال الذي شيعته وصرتُ مجرجراً فوقه،
أنزعُ العقال أيها القضيب
إلى الوراء ....كُن!
وتأخذني أكذوبةٌ من ورقٍ مُقوى
تنانيرٌ من أفخاذٍ مُطعمةٌ بالأخلاقِ النفيسة
نساءٌ بأثداءٍ سائبة ولا مُبالية هي مُؤخراتهن المضبوطة، وحلب قديم لعادة سرية غير
مسرورة/الفتاة من ثقب الباب المُوصد على جروحه/ المذاق التناسلي يتملص، في
ظهيرة غير محسوبة ،يتأفف من خربشة العانة النآضجة، والموزةُ الممدودةُ المعقوفةِ

من أعمال الفنان ضياء العزاوي

قليلاً تُخبئُ في مناشفِ الحمّامِ المنزلِيّ، والرجلُ المجلوبُ لحلمٍ كآخر/الرجل المخدوع
بحرمةُ الشقِ المحروس غالباً بفخذينِ رخوين وشهوة مسعورة أجلها الله كثيراً/
تكيل له العشاء العائلي، تولول من شدة الفقر المحلل/ كركرات التلفاز وأحلام الألوان
الشبقية /السوتيان يتهرأ وهرة ما بين الفخذين لا تريد أن تنام/ هو لا يعرف البذل
الجسدي لا يملئ ثقبي جيدا، فهو على باب الله يقف كل صباح، يقف بمعنى: يهرول
في أوصاف ظلمهُ المُتجبر، المعتّق ،المشغول ما بعد ظهيرة، مع منكوبين آخرين من
فصائل متشابهة،معي أو من دوني فهو يزدرد الثوم ويأكل الفجل والكراث تحت شرفة
القمر المرسوم لبني هاشم ويمسك بي أخيراً ،من ذيل فستاني المرتق الشريف،أثدائي
مصطفة جيداً وإبطي معروقتان وفمي مبللٌ بالشاي والكعك المُتخشّب،الذات
المصلوبة بأمر إلهي،الدودُ المستمر،
الرغبةُ المتناومة من أصل لحمي شنيع،من باقات جلدية محزوزة بالقماش المتورط
،المكشوف في ظهيرة الساقين، حين مائي اللزج يعتصر الصلب في خصيته ..آه؟
الآمرتين؟ آه ،المرتجفتين ...آخ.. ربما، ولكن ما من مدن أخرى لمعنى الموت ..سوانا.
ما من شجنٍ موسيقيّ لمسافاتِ هذا التبدد، ما من ذاتٍ أخرى تسوي المعنى من أجل
عطالة السبب
هو أيضا مثلنا في معناهُ الأخير في بقايا كأسهِ وعرشهِ المُهدد بالسؤال الإسطبلي
المتيبس القديم
من ينجب البيضة أولا الديكُ أم الفلسفة؟ أم.... الأنثى؟
الذاتُ أم اللغة؟
الصمتُ أم الكلام الذي ما زال يتكلم؟
امنحيني شمعتك، دُقي وتدي فيك، وصيري مثلي درباً ،وحُلماً ،وزعنفةً، ولكنني أعرفُ
من الأخطاءِ ما تُناسبُ كلَ حريقٍ لفكرةٍ صوفيةٍ تصلى!
لفكرة صوفية ثكلى
لفكرة صوفية فحسب
وكان هذا شيئاً حسناً....



الفيلم هو لغة الصورة

حوار مع المصّور السينمائي الإيطالي ڤيتوريو ستورارو

تقديم وترجمة:
علي كامل
لندن

1

مغزى الضوء (*)

«الضوءُ هو العالَم، والعالَمُ هو الحُبّ، والحُبُّ هو المعرفة، والمعرفةُ هي الحُريّة، والحُريّةُ هي الضوء، والضوءُ هوالطاقةوالطاقةُ هي كُلُّ شيء».

ڤيتوريو ستورارو

يُعتبر المصّور السينمائيّ الإيطالي ڤيتوريو ستورارو أحد أعظم المصورّين السينمائييّن في العالم. كان والده يعمل عارضاً سينمائياً في ستوديوهات «لوكس» الشهيرة وكثيراً ما كان يصطحبه معه لمشاهدة الأفلام في غرفة العرض التي لم تكن حينها مزوَّدة بأجهزة الصوت ما دفع الصغير إلى الاكتفاء بمشاهدة الصورة فقط ومحاولة قراءة دلالاتها.
التحق فيتوريو بالمعهد التّقني للتَّصوير الفوتوغرافي وهو في سنّ الرابعة عشر ثم واصل دراسته فيما بعد في معهد التدريب السينمائيّ والمركز السينمائيّ التجريبي في روما.
بعد لقائه برناردو بيرتولوتشي، الذي كان يدرس السينما هو الآخر آنذاك، نشأت بين الإثنين صداقة وشراكة إبداعية طويلة الأمد تُوّجت بأيقونات سينمائية رائعة أمثال «استراتيجية العنكبوت»، «المُمتثل»، «التانغو الأخير في باريس»، «١٩٠٠»، «القمر» و «الإمبراطور الأخير» وسواها. أما نتاجاته الأخرى فلعلَّ أشهرها فيلم «القيامة الآن» لفرانسيس فورد كوبولا، الذي حاز فيه على جائزته الأولى للأوسكار، ثم فيلم «الحُمْر» لمخرجه وارن بيتي، الفيلم الذي حاز فيتوريو من خلاله على جائزته الثانية للأوسكار، متابعاً أفلامه اللاحقة «Tucker» أو الإنسان وحلمه، لكوبولا، وفيلم «Dick Tracy» لوارن بيتي، وفيلمه الأول مع المخرج الإسباني كارلوس ساورا «فلامنكو»، والثاني «تانغو» الذي يحكي قصة نجم التانغو السابق ماريو، وهو بمثابة وليمة للحواس لا ينبغي تفويتها.
لقد حدَّد ستورارو طبيعة وجوهر عمله في أكثر من مناسبة بكلمات موجزة ومعبّرة بقوله:»إن الصراع بين الليل والنهار، بين الظلال والضياء، بين الأبيض والأسود، بين التكنولوجيا والطاَّقة، هو الذي يتحكَّم بي وبجوهر عملي دائماً». وقد تجلَّى هذا الصراع بين المصادر المتضادة للطاقة في تعامله الخلاّق مع الضوء، مُحقّقاً بذلك وضوحاً جمالياً حقيقياً، مؤكّداً، إلى جانب بعض من مجايليه، مثل جويسبروتانو وباسكويل دي سانتيس، على انحيازه الواضح لتأريخ استخدام الضوء في تقاليد الرسوم الزيتية الإيطالية لعصر النهضة والذي أصبح جزءاً من تقاليد السينما الإيطالية.
في فيلمهما المشترك الأول «استراتيجية العنكبوت» استطاع ستورارو أن يستكشف كل إمكانات الضوء الطبيعي، مستحضراً، برأي العديد من النقاد الأوربيين، ذلك السحر البصري الذي أبدعه لوتشينو فيسكونتي، في حين نرى فيلم «المُمتثل» على النقيض من ذلك، فهو يبدو كما لو أنه مجرد ممارسة أو تمرين أوّلي في الضوء والظل، مُحيلاً المتفرج إلى نوع من رهاب الاحتجاز أو الخوف المرضي من الأماكن الضيقة مذكراً إيانا بنمط الأفلام التعبيرية الألمانية.
في هذا الصدد يقول ستورارو («الممتثل» يكاد يكون مجرَّد فيلم بالأبيض والأسود في البداية، إلا أنَّه يُشَاهَد بشكل آخر مختلف في النصف الأخير من الفيلم، حيث تتداخل الضياء بالظلال ويُصبح الاثنان مثل مقطعين

يتوحَّدان ثانية بعد قطيعة).
هذه الثُّنائية والتَّوازن ذاتها تكاد تُهيمن أيضاً على فيلم «التانغو الأخير في باريس»، الذي حاول ستورارو فيه أن يُعيد إنتاج الضوء الشتوي الباريسي الخارجي والضوء الصناعي الداخلي من خلال مزج كل ذلك بدرجات لونيَّة حارَّة، لا سيما اللون البرتقالي كي يُعيد إنتاج مشاعر الشخصية.
إن تصويره لأفلام بيرتولوتشي قد حقَّقت دون شك أقصى تعبير شعري لها، لا سيما فيلمه الشهير (١٩٠٠)، الذي يعود له الفضل في اجتذاب انتباه ودهشة كوبولا، الذي سارع على الفور في دعوته لتصوير «القيامة الآن» الفيلم الذي تَوّج هذه المرحلة من مسيرة ستورارو المهنية. فالمَشَاهد المفرطة في واقعيتها لقصف قنابل النابالم كانت تتعارض، من ناحية الدلالة، مع الضوء الطبيعي للغابة. هذا التَّضاد الذي يمكن تلخيصه بمقارنة بسيطة ما بين مصباح زيت الزيتون والكشّاف الضوئي.
يستأنف ستورارو مشواره الطويل من بعد مع بيرتولوتشي في مرحلته الثانية أيضاً ويبلغ المثلث أقصى بهائه بانضمام كوبولا إليه.
في فيلميه «القمر» و «الحُمْر» يزعُم ستورارو أنَّه أسسَّ لرمزية اللون، تلك التي تجسَّدت في فيلم «الممتثل» و «التانغو الأخير في باريس». وقد واصل فيما بعد بحثه عن نظام لرموز الألوان في فيلمه «واحد من القلب» مستخدماً الألوان المتعارضة هذه المرة لتحديد شخصياته وخلق نوعاً من التوافق الخفي بين الظلال اللونية ومشاعر الشخصية، مُنتجاً بذلك تضاداً مدهشاً بين واقعية الحدث والواقعية المفرطة للصورة.
وهذا الاستكشاف تواصل في فيلم «الإمبراطور الأخير» أيضاً. وهنا بالإمكان إضافة ملاحظة عابرة في هذا الصدد، أنه حتى في أفلامٍ أقلّ شُهرة كفيلم «السماء الواقية» و «بوذا الصغير» وسواها، استفاد بيرتولوتشي من حضور ستورارو خلف الكاميرا كأستاذ حقيقي للضوء. لكن، مع ذلك، يبقى فيلم «القيامة الآن» دون شك هو الإنجاز الأكبر له.
إذا كانت المرحلة الأولى لرحلة ستورارو تتجلى في التعامل مع سحر الضوء (أفلام بيرتولوتشي)، والثانية مع رمزية اللون (أفلام كوبولا)، فإن المرحلة الثالثة تمثل بحثه عن توازن بين العناصر المتضّادة (أفلام كارلوس ساورا).
تقسيم هذه الرحلة الشيّقة إلى ثلاث مراحل هي نظرة تعسفية بالطبع، لكن، عموماً، يمكن القول إن هذا المبدع الكبير هو أحد القلائل من المصوّرين السينمائيين من استطاع أن يحافظ على وحدة أسلوبية مستندة على وعي نظري وتاريخي لتقاليد اللوحات الزيتية الإيطالية التي ترجع إلى بييرو ديلا فرانشيسكا وكارافاجيو (**).
« .... كنت أتابع الشمس طوال حياتي تماماً كما يفعل القمر وهو يطاردها في السماء طوال اليوم، متابعاً إياها حتى اللحظة المدهشة من التوازن بين غروبها وبزوغه. ملاحقتي للشمس بشكل دائم هو محاولة لكي أروي حكاية عبر التصوير بهذا الضوء أو ذلك الظل. السينما هي لغة الصور التي تتشكل من النور والظلام والعناصر الداخلية للألوان والتي من خلالها ينبغي أن تُفّسر القصص والحكايات». فيتوريو ستورارو

نص المقابلة:

س: كيف أدركتَ لأول مرة شغفك بميدان التصوير السينمائي؟

ج: حسناً، ينبغي القول بدءاً أنني صورة للحلم المتحّقَق لوالدي. فقد كان والدي يعمل عارضاً سينمائياً لسنوات طويلة مع شركة كبيرة في إيطاليا تدعى لوكس فيلم Lux Film ، وكان يحلم دون شك أن يكون جزءاً من تلك الصور التي كان يعرضها على الشاشة كل يوم. وهكذا فقد دفعني بالتالي إلى دراسة التصوير الفوتوغرافي والسينمائي. سيرتي ووالدي شبيهة إلى حد ما بما يحدث في فيلم (سينما بارادايس) (***)، فقد كنت في طفولتي أذهب وإياه، في معظم الأحيان، لمشاهدة الأفلام التي كان يقوم بعرضها، وقد كنت مفتوناً جداً بأفلام تشارلي تشابلن على وجه الخصوص. لقد سُمح لي بالدخول إلى معهد التصوير الفوتوغرافي وأنا في الرابعة عشرة من العمر، ومن بعد وحين بلغت الثامنة عشرة عاماً دخلت امتحان القبول في مركز السينما التجريبية (Centro Sperimentale di Cinematografia) ، حينها أدركت أن تلك هي رحلة الحلم وأن الفشل في ذلك الامتحان يعني التخلي عن تلك الرحلة لأنني لم أكن أعرف ما الذي سأفعله حقاً لو أنني لم أستطع اجتياز امتحان كهذا، حيث إن قانون القبول يومها لا يقبل سوى ثلاثة متقدمين في العام الواحد، لكنني كنت محظوظاً واستطعت اجتياز ذلك الامتحان بامتياز لأدخل هذا العالم الرحب.

لوحة "نداء القديس ماثيو" لمايكل أنجلو كارافاجيو

س: كيف واصلتَ دراستك؟

ج: الأعوام الثلاثة التي أمضيتها في مركز السينما التجريبية كانت أعواماً مدهشة حقا لأننا استطعنا حينها أن ندرس الشيء الذي نحب. لقد كان شيئاً ممتعاً، لا سيما في السنة الثانية، أن تتحدث مع المخرج حول موضوعات كالرؤية والقصة، والشروع في إنجاز عمل من دون ضغوط الإنتاج والمسؤولية التي عادة ما يأخذها المرء على عاتقه. لكن مع ذلك أدركت إنني ما لم أشرع في الدخول إلى عملية الإنتاج السينمائي فعلاً فإنني لا أستطيع أن أتوازن مع ذاتي، لأن الطالب في معهد السينما لا يتعلم سوى النظرية فقط، لذا طلبت من والدي حينها مساعدتي بأن يتحدث مع بعض المنتجين الذين يعرفهم بهذا الشأن. وتم ذلك بالفعل واستطعت الدخول إلى عملية الإنتاج السينمائي والعمل في موسم الصيف ما بين السنتين الدراسيتين وبعد انتهاء سنتي الثانية أيضاً ومن دون أجور بالطبع.!
وقد واصلت جهدي فعلاً في الوصول إلى موقع التصوير ومعرفته، واستطعت أن أفهم بسرعة ما الذي يجري هناك لا سيما أنني درست مدة تسع سنوات تضمنت التصوير الفوتوغرافي والسينمائي معاً.
المصورون السينمائيون الذين التقيتهم آنذاك كانوا مندهشين لصغر سني وحسن اطلاعي. لذا فحين بلغت الحادية والعشرين، كنت يومها أصغر مصور سينمائي في إيطاليا، أدركت حقاً أنني بحاجة إلى معرفة بتكوين الصورة والإيقاع لأنهما عنصران أساسيان في عملي، لذلك قررت رفض أي مشروع يُقدم لي للعمل كمصور.
كنت في الواقع، قبل كل شيء، بحاجة إلى دراسة مغزى ميزانسين الكاميرا Mise-en-scène لقد كنت شاباً لديّ توق لمعرفة كيف يمكنني بالضبط أن أحكي قصة من خلال الكاميرا؟. (***)

س: متى أنجزت فيلمك الأول كمصور سينمائي؟

ج: في عام ١٩٦٨ وكان عمري ثمانية وعشرين عاماً، كانت تمر بي لحظات خلال عملية التصوير لم أشعر فيها بأي إحساس لتشغيل الكاميرا. يومها قال لي أحد أصدقائي: «فيتوريو، هذه هي اللحظة التي ينبغي لك أن تبدأ فيها التعبير عن نفسك عبر الضوء بشكل كامل».
المخرج السينمائي «فرانشسكو روزي» طلب مشاهدة الفيلم القصير الذي أنجزته مع بعض الأصدقاء واقترح عليّ أن أصور فيلمه الأول «الشباب، الشباب». لقد كانت تلك اللحظة أشبه بحلم، لأن روزي منحني الحرية في التعبير عن نفسي، وكان يقدم لي الإرشادات في الوقت نفسه مثل بقية الطلاب. لقد كان بمثابة أب لي.
أتذكر حين شارف الفيلم على النهاية، أحسست كما الحب الأول وهو يدنو من نهايته، وإن في غضون أيام قليلة سينتهي التصوير، وليس ثمة سبيل أستطيع من خلاله أن أشعر بتلك الهزة وذلك الوهج مرة أخرى.
من الممكن أن أعمل مئات الأفلام الأخرى، أفلام صغيرة وكبيرة، مدهشة أو عادية، لكن، لن تكون جميعاً بالطريقة ذاتها تلك مطلقاً. يومها بكيت. نعم بكيت، لكنني أدركت في الوقت نفسه أن تلك هي الطريقة الصائبة للتقدم خطوة فخطوة لمعرفة أشياء جديدة. وقد أحببت ذلك جداً. بعد حين، وفي أحد الأيام، صادف أن دخلت إحدى الكنائس وكانت معي خطيبتي، التي هي زوجتي الآن، فأرتني هناك لوحة زيتية مذهلة. لم أكن أعرف يومها اسم الرسام، إلا أن تلك اللوحة لامست شغاف قلبي حالاً وبقوة. عرفت فيما

بعد أنها «نداء القديس ماثيو» للفنان العظيم مايكل أنجلو كارافاجيو. ما أدهشني فيها هي حزمة الضوء التي تشطر اللوحة من الأعلى إلى الأسفل إلى قسمين أحدهما معتم والآخر مُنار بضوء النهار. أتذّكر أنني كنت أفكر حينها أن هذين القسمين كانا يجسدان الجانبين الإنساني والإلهي للحياة وكذلك الوجود الواعي وغير الواعي للبشر. تلك هي المرة الأولى التي رأيت فيها كيف يُستخدم الضوء والعتمة بوصفهما مجازات للحياة والموت.
أتذّكر أيضاً كتاباً لوليم فوكنر اسمه (أبسالوم أبسالوم!) تتحدث فيه الشخصية الرئيسة كيف أن شعاع شمس توّغل داخل غرفة وشطرها الى أقسام كما لو أنها تمثل الأقسام الأخرى لحياة الشخصية. إنه المفهوم ذاته الذي تتضمنه لوحة «نداء القديس ماثيو». كل ذلك جعلني أفكر أنني بحاجة حقاً لأن أفهم باعث الضوء ودلالته.
حين وصلت إلى ستوديوهات السينما الكبيرة كان رصيدي المهني ما تعلمته كمصور سينمائي في معهد السينما، ومعهد السينما لا يُعلم الكثير. إنه يعلمَك تكنولوجيا التصوير بالدرجة الأولى، لكنه لا يزوّدك بمعلومات عن الفنون الأخرى للأسف الشديد.
السينما هي أحد الفنون التي تقتات من الفنون الأخرى كالأدب والرسم والموسيقى والمعمار والفلسفة وسواها. كان ينبغي أن يعطونا دروساً في كيفية استخدام الألوان، دلالة الضوء والعتمة والحركة وسواها، بالطريقة نفسها التي يستخدم فيها الكاتب مفرداته ليكتب أدباً. لذا فقد ابتدأت أتعلم وأقرأ وأصغي وأشاهد وأعمل أي شيء من أجل إدراك مغزى ما أفعل وليس الاكتفاء فقط بالمعرفة التكنولوجية التي زوّدنا بها معهد السينما. كنت أعمل حينها من خلال الإحساس فقط، ولم أكن أعي ماهية الضوء والظل تماماً. لكنني أدركت في وقت لاحق أنه يمكن للوّن أن يعني شخصية «character» فعلاً.
الضوء يروي الحكاية من خلال اللون، تماماً مثلما هي الكلمات في الأدب، والنوتات في الموسيقى، فهم جميعاً يسردون لنا أحاسيس الحكاية. وهكذا ومنذ تلك اللحظة وحتى الآن لم أتوقف مطلقاً عن أن أكون تلميذاً أو دارساً. لقد كنت أعمل بشكل احترافي وأواصل البحث في الوقت نفسه.
أنجزت ثلاثة كتب كان «الكتابة بالضوء» آخرهم، والذي وضعت فيه جّل تلك المعرفة التي يمكن أن تتأتى من أولئك الفلاسفة والرسامين والعلماء الذين اطلعت وتعمقت في نتاجاتهم. وهكذا فقد كنت محترفاً وفي الوقت ذاته هاوياً لأنني في عملي على كل فيلم كنت ولا زلت أسعى أنْ أضع على الشاشة ما تعلمته من أرسطو وبلاتو، من موتسارت ودوستوييفسكي، وأي إحساس كنت قد اكتسبته عبر أي شكل فني. إنني لا زلت أبحث وأنا أحب ذلك.

س: إذن، مع كل ما تتمتع به من خبرة، إذا نظرت إلى الخلف اليوم، فهل هناك خبرة عمل ما محّدد كان لها الأثر الأكبر عليك؟

ج: الكثير يسألونني هذا السؤال لكن الإجابة عنه تبدو لي عسيرة جداً لأننا كمصورين أو كتّاب أو موسيقيين، ننجز عادة مشروعاً واحداً فقط طوال حياتنا. إذا كتبنا مقالات عدة أو أنجزنا أفلاما عديدة أو قمنا بتلحين أغان، فكل عمل من هذه الأعمال هو بمثابة خطوة صغيرة في حياتنا تمثل لحظة واحدة مميزة خاصة ونوعية. ما ننجزه في الواقع ليس سوى عمل واحد فقط، هو فيلم حياتنا.
كل فيلم، سواء كان جيداً أو رديئاً، يمثل خطوة واحدة مميزة خاصة ونوعية. لا يمكنك أن تتناول صفحة واحدة من كتاب وتقول إنها أفضل صفحة فيه. كما لا يمكنك أن تأخذ نوتة واحدة من سيمفونية وتقول إنها أفضل نوتة فيها. والشيء ذاته ينطبق على السينما أيضاً. السينما على التضاد من الفوتوغراف والرسم، هي فن الحركة. إنها بحاجة إلى إيقاع، بحاجة الى زمن لتتقدم به من البداية عبر رحلة حتى النهاية.
بوسعي أن أسمّي بعض عناوين أفلام كانت بمثابة نقاط حاسمة بالنسبة لي. ولو تأملت تلك الأفلام فبوسعك رؤية التطور الحاصل في حياتي الإبداعية. إلا إن أية نقطة وسيطة بين نقطة عبور وأخرى هي نقطة مهمة جداً أيضاً. لا يوجد شك مثلاً أن فيلم روزي «الشباب، الشباب» هو بمثابة حجر الزاوية في حياتي ومحتمل أن يكون الفيلم الثاني هو «الممتثل» لبيرتولوتشي. لكن، لم يكن بمقدوري تصوير هذا الفيلم لو لم أكن قد صوّرت اثنين أو ثلاثة من الأفلام التي عملتها ما بين تلك الفيلمين، لأنهم أضافوا لي إدراكاً ومنحوني فرصة كي أبرهن ما تعلمته من تلك التجربة الأولى.
«الممتثل» كان بمثابة فتح بوابة جديدة، فرصة لاكتشاف الهَزة في الروح، إحساس باللون الأزرق. وقد واصلت إنجاز مشاريع عديدة أخرى بعد هذا الفيلم لأعبّر عن الشخصية والإحساس عبر اللون الأزرق، وقد

استمر ذلك معي لغاية فيلم «التانغو الأخير في باريس» الذي صُور في المدينة نفسها، باريس، ولكن بقصة أخرى. وقد اكتشفت اللون البرتقالي هذه المرّة لأعبّر عن أحاسيس تلك الشخصية. بعدها قمت بتصوير فيلم «١٩٠٠» الذي كان موضوعه يتناول البحث عن توازن بين مراحل مختلفة من الحياة: قصة شخصيتين، فلاح ومالك الأرض. تابعناها في أربع مراحل مختلفة . الطفولة، المراهقة، البلوغ، الشيخوخة . مثلما هي الفصول الأربعة في الطبيعة تماماً. بعدها جاء فيلم كوبولا «القيامة الآن» والذي كان بمثابة تحليق مفاجئ فوق سحب كل التجارب والبحوث التي عملتها بشأن الضوء.

لم يكن بمقدوري تصوير ذلك الفيلم مطلقاً بالطريقة التي عملتها به دون تلك الخبرات التي كنت أتمتع بها من قبل، لأنني وضعت فيه كل رؤيتي الفلسفية. حين تحدثت مع فرانسيس فورد كوبولا حول كيفية حل مشكلة الشخصيات الرمزية، كنت أعني الجانب الفلسفي بالطبع. إنه فيلم يمثل الجانب المعتم للمدنية، لذا كان ينبغي أن يُصَور بالطريقة التي يتم فيها تصوير ذلك الجانب غير الواعي لأنفسنا.
لا وجود للظل أو العتمة. إنهما موجودان فقط بسبب الضوء. الضوء هو العنصر الذي يخلق الظل. إن عالم العتمة ينتمي إلى عالم المدنية، لذا فمن العتمة فقط، والتي تمثل اللاوعي، يمكن أن ينشأ، خطوة فخطوة، شيء أشبه بلغز يُظهر لنا وجه الخوف، الخوف من أية حرب. تلك كانت رؤية فلسفية لم نكن ندركها في حينها.
عندما قررت أن أضفي لوناً صارخاً جدا على الطبيعة، وضعت لوناً دُخانياً، ذلك الذي يستخدم عادة للطائرات المروحية ليعطي إشارة الهبوط أو التحليق. لقد وضعت لوناً صناعياً، طاقة صناعية في الإنارة التي استخدمتها تقف على قمة الطاقة الطبيعية، لأن مفهوم جوزيف كونراد في «قلب الظلام» يتمحور حول أن كل ثقافة تسعى أن تعتلي فوق الثقافة الأخرى بوسائل عنيفة. وكان ينبغي عليّ تجسيد ذلك المفهوم بشكل بصري. إن جّل تلك الدراسات والبحوث ساعدتني لأعبّر عن ذاتي خلال العناصر التي أمتلكها، فمثلما يمتلك الموسيقي نوتاته أمتلك أنا الضوء والظل واللون. وهذا ما سعيت إلى عمله منذ البداية.
بعد فيلم «القيامة الآن» أحسست أنني بحاجة إلى التوقف عن العمل لهنيهة لأنني بلغت نقطة كان من المستحيل عليّ الاستمرار، ما لم أعرف الكثير عن مفهوم الضوء. وبالفعل توقفت عن العمل لعام واحد وعدتُ لأصبح تلميذاً من جديد، أقرأ الكتب سعياً في معرفة مكونات الضوء، وهذا هو ما قادني إلى اكتشاف الألوان. وكانت تلك متعة ما بعدها متعة، فقد اكتشفت القيمة الرمزية للون، المعنى، الفلسفة، فلسفة الضوء. لقد تعلمت أن كل لون بوسعه أن يغيّر من عمليات البناء والهدم فينا، يغير ضغط دمنا. وعن طريق هذا الاكتشاف فقط استطعت عمل فيلم بيرتولوتشي «القمر». لقد أدركت فلسفة اللون، أدركت أن كل لون بوسعه أن يغيّر أجسادنا ومواقفنا، وهذا ما جعلني قادراً على تصوير حياة «الإمبراطور الأخير»، الفيلم الذي يتحدث عن حياة شخصية واحدة منذ البداية وحتى النهاية. أما كيف استطعتُ تصوير تلك الشخصية، فقد كان ذلك فقط من خلال مجاز الضوء.
بالتالي، إذا كانت الحياة تتضمن لحظات مختلفة عديدة من مشاعر وأحاسيس، فإن الضوء هو الآخر يتضمن ألواناً مختلفة عديدة، وفي إمكاني أن أعمل صلة بين الإثنين وأروي رحلة حياة هذه الشخصية بشكل بصري.

س: الذي يسمعك يتكونّ لديه انطباع أن المصورين السينمائيين ينبغي عليهم دراسة الفلسفة..

ج: تماماً. لا يفترض بالمرء طبعاً أن يكون ممثلاً أو شاعراً أو رساماً ليكون مصورا سينمائياً، لكنه بحاجة في الأقل أن يعرف شيئاً عن كل أشكال الإبداع هذه. في فيلم (lady hawke) صمّمت إضاءة لكنيسة يعود بناؤها إلى أوائل القرون الوسطى. لماذا يوجد نوع محدد من العمارة في مرحلة معينة، وهي في مثالنا هذا عمارة تنتمي إلى القرون الوسطى؟ ما الفرق بين المعمار القره وسطي والمعمار القوطي؟
من أجل أن تستخدم الضوء بشكل صائب، أنت بحاجة إلى معرفة موضوع الخوف من نهاية العالم، الخوف من الخالق. ذلك هو بالضبط ما كان يتحكم بعقول الناس في حينه، وكان الخلاص يتم عبر المعمار القوطي، فقد أصبحت النوافذ عالية جداً، وثمة فيض هائل من الضوء في الداخل، ثمة رجاء في المستقبل. كل هذه العناصر هي أشياء جوهرية.
كيف يمكن أن أدرس لمدة تسع سنوات فن الفوتوغراف وسنتين في معهد السينما ولم يخبرني أحد مطلقاً عن رسام اسمه كارافاجيو!. لقد اكتشفت ذلك بنفسي وبالصدفة!. لم يقل لي أحد عن وجود موسيقي اسمه بيتهوفن، أو كتّاب مثل فوكنر، دوستوييفسكي أو تشيخوف، لا أحد!. أظن أن من المهم جداً حقاً أن يصبح المرء مصوراً سينمائياً.

س: من المعروف عنك أن لديك إدراكاً مميزاً للمصور السينمائي كونه جزءاً من الفريق الإبداعي. هل من الممكن أن تحدثنا قليلاً عن ذلك؟

ج: في إيطاليا، كما في كل دول أوروبا، قانون السينما يسلّم بثلاثة عناصر هي: (السيناريو، الموسيقى والمخرج). إلا أن هذه العناصر الثلاثة لا تصنع الفيلم. بإمكانك أن تؤلف قطعة موسيقية إن كنت موسيقياً، وإذا كنت كاتباً بوسعك أن تنتج أدباً. بإمكانك أن تعمل مسرحاً، لكن هذا ليس بفيلم. لا يمكنك عمل الفيلم من دون وسيلة التصوير. الفيلم هو لغة الصورة. لكن، مع ذلك، أرى أن الهارموني بين الصور والموسيقى والكلمات يمكنه أن يشكل فيلما جيداً. لهذا السبب كنا نتقاتل نحن المصورين السينمائيين في أوروبا في الحصول على إقرار رسمي بأننا مؤلفون مشاركون في خلق الفيلم.
وأخيراً، الآن، اعترف قانون السينما الإيطالي بالمصور السينمائي على أنه مؤلف فوتوغرافي للفيلم. لكننا نسعى لاعتراف العالم كله بذلك. أعني وبأمانة، لا أظن أن أفلام بيرتولوتشي التي صورتها ستكون ما هي عليه لو أن شخصا آخر كان قد صوّرها. كان من الممكن أن تكون أفضل أو أسوأ بالطبع، لكنها على كل حال، لا يمكن أن تكون الشيء نفسه.

س: من وجهة نظرك، هل توجد نظرة أو طريقة تعبير أوروبية واضحة المعالم في السينما؟

ج: حسنٌ. لقد عملت مع القليل من المخرجين الأميركيين وكان أبرزهم فرانسيس فورد كوبولا ووارن بيتي، هذان المخرجان اللذان كانا يبحثان عن الجانب البصري الذي يُدعم قصة الفيلم. وهذا هو بالضبط ما نفعله نحن في أوروبا. إن صناعة السينما، لا سيما الأميركية، يمكن ودون أي شك أن تكون أشبه بمصنع كبير ينتج أفلاماً يتماهى أحدهم مع الآخر، وبالهدف ذاته وبالبنية نفسها. أما الموقف الأوروبي بهذا الشأن فهو، عموماً، أن تجرّب، أن تعطي كل فيلم نظرة أو طريقة تعبير محددة. وهذا هو الفرق بين أغلبية السينما الأوروبية وأغلبية السينما الأميركية. أن تجد فكرة محددة في كل فيلم هو شيء طبيعي بالنسبة لنا. ربما لا يبحث الأميركيون كثيراً جداً عن هذه النظرة أو طريقة التعبير المميّزة والفّذة، لإنهم يسعون إلى اتباع أسلوب التعبير الذي كان مؤسسا أصلاً، لأنه أكثر ضماناً لهم!. محتمل إننا أكثر تجريبية ومجازفة بالقياس معهم.

س: ماذا يحتاج مشروع الفيلم اليوم لينال اهتمامك؟

ج: لقد أنهيتُ للتو فيلم «كارافاجيو»، وفي الوقت نفسه أعمل مع كارلوس ساورا في مشروع فيلم يتناول قصة أوبرا «دون جيوفاني». هكذا وكما ترى فأنا أهتم بالمشاريـع التاريخية والملحمية أو قصص الناس الحالمين كثيري الرؤى. مشاريـع كهذه تمنحني فرصة أن أكون أنا نفسي حالماً.
إنه لشيء عظيم ورائع أن تمتلك فرصة أن تدرس، أن تبحث، أن تحصل على معرفة تلك الفترة التاريخية التي يتناولها الفيلم، تلك الشخصية وكيفية التعبير عنها. الشيء العظيم هو أن تعمل وفي الوقت نفسه تحس بمتعة التجربة. بالنسبة لي، ليس ثمة فرق بين حياتي الخاصة وحياتي المهنية. يسألني البعض أحياناً: «ألم تتعب؟» أجيب ببساطة: إنني لا أشعر بالتعب حين أعمل شيئاً أحبه. إنه شيء يشبه إلى حد ما أنني أعمل دائماً وفي الوقت نفسه أنا في إجازة دائمة.

س: لو افترضنا أنك امتلكت صالة سينما ليوم واحد، فما هي الأفلام التي ستعرضها؟

ج: سيكون فيلم ستانلي كوبريك «أوديسا الفضاء ٢٠٠١» حتماً. لقد شاهدت هذا الفيلم عندما كنت أعمل فيلمي الأول في عام ١٩٦٨. أتذكر أنني كنت عائدا من المدينة التي كنا نصور فيها وكانت زوجتي حاملا بطفلنا الثاني، وفي يوم الأحد ذهبنا معاً لمشاهدة الفيلم. لقد سحرني ذلك الفيلم. لا أعرف بالضبط عدد المرات التي شاهدت فيها هذا الفيلم.

فيلموغرافيا:

فيتوريو ستورارو بوصفه مديراً للتصوير في الأفلام المختارة التالية:
١٩٦٨: فيلمه الأول youthful ‹youthful إخراج: فرانشيسكو روزي
١٩٧٠: استراتيجية العنكبوت. إخراج: برناردو بيرتولوتشي
١٩٧١: الممتثل. مقتبس عن رواية البرتو مورافيا بنفس العنوان. إخراج: بيرتولوتشي.
١٩٧٢: التانغو الأخير في باريس. بيرتولوتشي. عصابة الزرق. بازوني. أورلاندو فيوريسو. رونسوني.
١٩٧٣: ماليزيا. ساميري. جوردانو برونو. مونتالدو.
١٩٧٤: الخطى. بازوني
١٩٧٥: الفضيحة. ساميري.
١٩٧٦: (١٩٠٠) بيرتولوتشي.
١٩٧٧: القمر. بيرتولوتشي
١٩٧٩: (القيامة الآن) فرانسيس فورد كوبولا. أغاثا المقتبس عن أغاثا كريستي. كوبولا.
١٩٨١: الحُمر. وارن بيتي.
١٩٨٢: واحد من القلب. كوبولا.
١٩٨٣: فاغنر. بالمر.
١٩٨٥: Lady hawke: ريتشارد دونير. فيلم كابتن يو. كوبولا.
١٩٨٧: الإمبراطور الأخير. بيرتولوتشي.
الفيلم الكوميدي (عشتار) إخراج: إيلين ماي.
١٩٨٨: الإنسان وحلمه Tacker: The man & his dream. فرانسيس كوبولا
١٩٨٩: قصص نيويورك. إخراج: وودي ألن، مارتن سكورسيزي، وكوبولا. الحياة بدون زوي. كوبولا.
١٩٩٠: (دك تريزي) وارن بيتي. فيلم (السماء الواقية) بيرتولوتشي.
١٩٩٢: بوذا الصغير. بيرتولوتشي.
١٩٩٣: توسكا. ج. باتروني جريفي.
١٩٩٤: فلامنكو. المخرج الإسباني كارلوس ساورا.
١٩٩٥: تاكسي. ساورا..
١٩٨٨: تانغو، وفيلم Bulworth. كارلوس ساورا.
١٩٩٩: غويا في بوردو. كارلوس ساورا.
٢٠٠٠: ميكا. للمخرج الجزائري رشيد بنحاج.

٢٠٠٤: طارد الأرواح الشريرة: البداية. ريني هارلين وباول شرادر.
٢٠٠٥: جميع الأطفال غير المرئيين. جون وو، ردلي سكوت، ستيفانو فينيروسو. ٢٠٠٧: الفيلم التلفزيوني كارافاجيو. أنجيلو لونجوني.
٢٠٠٩: أوبرا دون جيوفاني. كارلوس ساورا.

الهوامش:

(*) المصدر:
European Cinema Edited by Peter Cowie & Pascal Edelmann First (١٥) Projections. ٤٥-٤٧ page/ ٢٠٠٧ published in
أجريَتْ هذه المقابلة عبر الهاتف بين باسكال إيدلمان «المدير الصحفي لأكاديمية الفيلم الأوروبي» والمصور السينمائي الإيطالي الشهير فيتوريو ستورارو في ٨ فبراير ٢٠٠٧ وهي خاصة بمجلة (Projections) الدورية. العدد ١٥ .

(**) الرسّام الإيطالي مايكل أنجلو ميريسي كارافاجيو Michelangelo Merisi Caravaggio المولود عام ١٥٧١ والمتوفى عام ١٦١٠ في ظروف غامضة، ويرجّح البعض أنه قُتل. لقد قام كارافاجيو بإضفاء جواً درامياًعلى مَشاهد لوحاته الواقعية من خلال استخدام تفاوت الضوء والظل في لوحات شهيرة مثل «القديس متى» و «انبعاث لازاري» وسواها. وكان له تأثير كبير على الفنانين الذين جاؤوا من بعده وأُطلق اسمه على تيار فني شامل في عموم أوروبا.

(***) سينما باراديس (١٩٨٨) فيلم للمخرج الإيطالي جويسب تورناتور يحكي فيه قصة طفولته.

(****) ميزانسين: تعني كل ما يظهر أمام الكاميرا من تكوينات أو ديكورات وإكسسوارات وملابس واضاءة وممثلين...إلخ.

2

الكتابة بالضوء (*)

نص المقابلة

أليكس: تانغو» فيلم ساحر حقاً لأنه يمزج أشكالاً فنية متنوعة، حدثنا عن ذلك؟

ستورارو: أعتقد أن «تانغو» كان قد فتح عيناً جديدة وبُعداً جديداً بالنسبة لي، فبعد اهتماماتي بالعمل مع الضوء في القسم الأول من حياتي، ومن خلال دراسة الألوان في القسم الثاني، حاولت في القسم الثالث من حياتي البحث عن توازن بين العناصر المتضادة لقائي بالمخرج الإسباني كارلوس ساورا كان قد أسس لديّ طريقة جديدة للرؤية تكاد تكون مجردة. ولو أردتُ تشبيه رؤيتي هذه بلوحة مثلاً فستكون أشبه بالانتقال من فن عصر النهضة وصولاً إلى الفن التجريدي. إنها رؤية من النوع الذي يشبه رحلة في الفضاء البصري، تلك الرحلة التي قطعناها معاً في عملنا المشترك.
في فيلم «تانغو» استخدم كارلوس ساورا الرقص بوصفه استعارة لسرد قصة بلد واحد هو الأرجنتين. المجتمع الأرجنتيني هو مزيـج من الإسبان والإيطاليين، والفيلم عُمل من قبل مخرج إسباني ومدير تصوير

إيطالي. لقد تطّلب العمل منا العودة إلى الجذور لكي نروي حكاية تانغو. حاولنا تصوير الرحلة التي تقوم بها الشخصية الرئيسية في الفيلم مثل رحلةٍ في ألوان الطيف، أو كما تعوّدنا أن نقول إننا كنا نكتب بالضوء لسرد تلك الحكاية. وهذه هي مَهمة السينما الجوهرية كما أرى. وقد واصلنا هذه الرحلة بمشروع فيلم جديد انتهينا من تصويره للتو وهو بعنوان «غويا غويا».

أليكس: طيب، حدّثنا كيف انبثقت فكرة فيلم «تانغو»؟

ستورارو: كنّا نفكّر في البدء بعمله على شاكلة فيلم «فلامنكو»، أي بدون حكاية، لكي نمنح الراقصين فرصة أكبر لسرد إمكانيات القصة. سافرنا إلى بوينس آيرس لعدّة أسابيع وكان معنا المؤلف الموسيقي الأرجنتيني لالو شيفرين lalo schifrin، لكننا في الآخِر قررنا أن تكون القصة شخصية أكثر، بمعنى أنها تحكي عن كلّ واحد منا السينما لا تجسد القصة فحسب، إنما بوسعها أن تكون لغة الصوت، لغة الموسيقى، وفي بعض الأحيان تصبح القصة مجرد عنصر يساعدك لتدخل منطقة واحدة، وأعتقد أن فيلم «تانغو» هو شيء من هذا القبيل.

أليكس: حدّثنا الآن عن الصداقة والعمل المشترك بينك وبين برناردو بيرتولوتشي؟

ستورارو: يمكن تصنيف الأقسام الثلاثة من حياتي الخاصة وفقاً لثلاث مخرجين عملت معهم خلال كل قسم من هذه الأقسام، وبرناردو بيرتولوتشي هو بلا شك ينتمي إلى القسم الأول منها، وهو القسم الأكثر براءة واكتشافاً ونمواً، وهو الوقت الذي بدأتْ تتشكّل فيه شخصيتي وهو ما أسميّه: القسم الإيطالي. ومن ثم يأتي القسم الثاني الذي بدأ مع فرانسيس فورد كوبولا وفيلم (القيامة الآن).
لقد أنجزنا برناردو وأنا فصلاً ممتازاً من حياتنا معاً ولا زلنا صديقين رائعين. لم نكن نروي قصصنا من خلال الجانب الواعي تماماً من إدراكنا. إن شخصيات برناردو لا تبوح بما يدور في ذهنها أو عن ماذا يتحدث المشهد بالضبط. هناك دائماً جزء ينتمي إلى اللاوعي الخاص ببرناردو والذي ينبغي عليك أن تستوحيه وتقدّمه بتلك الطريقة. لهذا السبب أقول مرة أخرى أن التصوير السينمائي هو بمثابة الكتابة بالضوء، استخدام لغة الضوء للتعبير عن الفكرة أو الوصف أو الثيمة التي ليس بالضرورة مطلقاً أن تروى بطريقة مباشرة.

أليكس: احكي لنا عن الكيفية التي بدأ اهتمامك فيها بفن التصوير أصلاً؟

ستورارو: لقد أصبحتُ تجسيداً لحلم والدي الذي كان يعمل عارضاً سينمائياً مع شركة كبيرة تدعى «لوكس فيلم». كان والدي يتوق دائماً أن يكون جزءاً من عملية صنع تلك الأفلام، وهو من دفعني إلى ذلك الاتجاه. لذا فقد اتبّعت رغباته في البداية والتحقت بمعاهد سينمائية مختلفة، وهكذا خطوة تلوه الأخرى صرت أدرك مجرى العملية وأن أقع في غرام سرّ هذا الفن الذي هو فن التصوير. وهكذا وبالتدريــج، يبدأ المرء في استكشاف نفسه، لتصبح العملية فيما بعد خاصة به والتي يمكن من خلالها أن يستجلي رحلته الخاصة.

أليكس: حدثّنا عن عملك في فيلم «القيامة الآن»؟

ستورارو: لقد أدركتُ في تلك المرحلة من حياتي أنه ينبغي عليّ ألا أكون بريئاً ويجب أن أكون واعياً لما كنت أفعله. إنها واحدة من أهم التغيرات في حياتي. حين تكون الأشياء واضحة لديك عند ذاك فقط يمكن أن تحدث التغييرات في حياتك. السينما تمنحك فرصة رائعة لتتعلم أشياء جديدة عن نفسك. ينبغي على المرء أن يظل دائماً طالب علم ومواصلة التّعلم. وفيلم (القيامة الآن) ساعدني كثيراً في تحقيق ذلك.

أليكس: الفيلم السينمائي هو في الواقع ليس سوى شكل من أشكال الفن حيث تلتقي فيه كل أشكال الفنون الأخرى معاً، أليس كذلك؟

ستورارو: أجل، ما قلتَه هو شيء هام للغاية لا سيما في وقتنا الراهن، فالمتاحف مثلاً لا يمكنها اليوم أن تقدّم الرسوم والمنحوتات للجمهور، لأن الفن البصري قد تقدّم نحو الأمام وقطع شوطاً طويلاً مقارنة بالأمس. ثمة شكل فني يكون سائداً في كل قرن، والشكل الفني الحالي السائد في قرننا هو فن الفيلم دون شك حيث

فيلم "كارافاجيو"

تلتقي فيه كل أشكال الفنون الأخرى كما قلت.

أليكس: دعنا نتحدث ثانية عن فيلم «تانغو». هل كنت تدرك، في الفترة التي كنت تعمل عليه، كيف سيكون مؤثراً ومثيراً للجدل؟

ستورارو: كلا بالطبع. حين تعمل على شيء ما فإن استجابات كهذه عادة لا يمكن أن تخطر في ذهنك. إن قيامك بعمل ما يعني أن ما تقوم به وفق رؤيتك وهو السبيل الذي يتم به إنجازه بشكل صائب. الفترة التي أنجزنا فيها الفيلم لم نكن نفكر بردود أفعال الآخرين حقاً. لقد كنّا نفكّر فقط بأننا ننجز هذا العمل بالطريقة السليمة وهذا ما فعلناه بالضبط. ولو نظرت لفيلم «تانغو» اليوم لأحسست أنه يفتح أفقاً جديداً في عالم الفنون البصرية.

أليكس: متشوق أنا حقاً لرؤية فيلمك الجديد حول غويا. مَن مِن الرسامين قد تركك تأثيراً كبيراً عليك؟

ستورارو: في العودة إلى الوراء، أقول أهمهم كارافاجيو (**). لو كنتَ إيطالياً فسيكون خيارك الأول كارافاجيو حتماً، لا سيما الطريقة التي استخدم فيها الضوء والظل. لقد منحني هذا الرسام المصداقية والبرهان على أنه هو الوحيد حقاً من استطاع أن يتخّيل رحلة الضوء.
لقد كتب وليم فوكنر في إحدى قصصه لا أعرف عنوانها بالإنكليزية، والتي تتحدث عن رحلة شعاع شمس إلى داخل غرفة. إنها شبيهة تماماً بالطريقة التي كان يستخدمها كارافاجيو في الرسم. لقد بقي هذان العنصران في ذاكرتي ومخيلتي وتركا تأثيراً كبيراً عليّ.

أليكس: حين تُصّور فيلماً، لا سيما فيلم ضخم مثل «١٩٠٠» أو «القيامة الآن»، هل تقوم برسم اللقطات على الورق (storyboard) قبل التصوير؟ (***)

ستورارو: كلّا، أنا لست قادراً على رسم اللقطات على الورق. كارلوس ساورا ماهر في هذا الشأن إلى حدّ ما. إنني أستخدم عناصرأخرى لتخيّل المشَاهد في نصي السينمائي. نصوصي السينمائية مليئة باللوحات الفنية على الدوام، ليس دائماً لنفس الفنان بالطبع، إنما أية صورة يمكن أن تساعدني على إقامة علاقة بالسيناريو.

أنت دائماً بحاجة إلى أن تكون لديك فكرة قوية جداً لترويها. ما هي الفكرة الرئيسية للصورة؟ ما هي الفكرة التي تقود المشروع بالاتجاه الصحيح؟
وبمجرد حصولك على ذلك عندئذ تبدأ في الاقتراب من النص السينمائي لجعله نصّك الخاص بك لفهم ما هي الفكرة الرئيسية للمشروع بصرياً. كيف يمكنني أن أروي القصة من خلال الضوء واللون.
إنني أؤمن حقاً أن الإنسان لا يرى فقط عينيه إنما عبر الجسد بكامله. هل تعلم أن جسدك يستجيب عاطفياً لألوان مختلفة حتى دون وعي منك؟
أنت تُحس بالحّب والبغض، بالخطأ والصواب، دون أن تعرف ذلك. حين يكون الفيلم في توازن مع كل عناصره، أعني، الجوانب البصرية، الموسيقى، المونتاج، العرض، عندئذ سيكون فيلماً ناجحاً بالتأكيد.

أليكس: أتذّكرُ الفيلم الأول الذي شاهدته وأدركت فيه حينها تأثيرات اللون هو فيلم «الانفجار» لأنطونيوني عام ١٩٦٦.

ستورارو: نعم. لقد كان أنطونيوني واحداً من قلائل المخرجين الذين درسوا مغزى اللون. سيرجي أيزنشتين كتب كتاباً شهيراً عن اللون رغم أنه لم يُخرج سوى فيلماً ملوناً واحداً وهو «إيفان الرهيب. القسم الثاني» ١٩٤٦. لقد كان نصه السينمائي مليء بالملاحظات والهوامش حول رحلة اللون.
اللون يمكن أن يُستخدم كلغة. لكن، ولسوء الحظ، يبدو أن المخرجين الجُدد اليوم يفضّلون البوح بكل شيء للمتفرج بدلاً من استخدام الألوان والتصميم والموسيقى وزوايا الكاميرا ولغة جسد الممثل وسواها للتواصل معه، فضلاً عن تَعَوُّدنا القاتل على مشاهدة الفيلم السينمائي من خلال الشاشة الصغيرة TV، في حين أنه معمول خصيصاً للشاشة العريضة، وهذه طريقة غير صحيحة على الإطلاق.
إن معظم المخرجين اليوم يعملون أفلاماً للسينما وفي رؤوسهم شيء اسمه التلفزيون، وهذا خطأ فادح. نحن بحاجة إلى جيل من المخرجين يحاولون إعادة تثقيف المتفرج وعمل أفلام بطريقة متوازنة جداً.
السينما هي إيجاد توازن بين ثلاث عناصر هي: الصور، الموسيقى، والكلمات. إذا كنت تستخدم هذا التوازن بشكل خلاق فبوسعك اليوم أن تمتلك طريقة متكاملة ومتقنة لاستخدام السينما بطريقة حديثة.

أليكس: حدثّنا قليلاً عن تجربتك مع فيلم «القيامة اليوم».

ستورارو: من الصعب الحديث عن هذا الفيلم بعد مرور كل هذا الوقت على إنتاجه. الفيلم دون شك استطاع أن يغيّرنا جميعاً أكثر من أي فيلم آخر اشتغلت عليه، سواء قبله أو بعده. ليس بسبب الصعوبات الماديَّة وطول المدة التي استغرقناها في العمل عليه فحسب، إنما أيضاً بسبب أهمية مغزاه. إنه يتابع رحلة «ويلارد»، الشخصية المحورية في الفيلم، الرحلة التي يتعلم من خلالها الكثير من الأمور بشأن طبيعة الإنسان وبشأن الحياة ذاتها.
موضوع فيلم «القيامة الآن» يكاد يتماهى ورواية كونراد «قلب الظلام» فهو أيضاً يتناول الكيفية التي فيها يمكن لثقافة مهيمنة واحدة أن تؤثّر على ثقافة أخرى.

film "Dick Tracy"

فيلم "القيامة الآن"

لقد رأينا طوال التأريخ أن كل ثقافة تعتقد دائماً بأنها فعلت خيراً حين سعت لتحطيم الثقافة الأخرى عبر وضع ثقافتها في القمة. تماماً مثلما فعل الإسبان في أمريكا الجنوبية.
فيلم «القيامة الآن»، هو في الحقيقة تعبير مجازي لهذا الأمر، وقد كان من الصعب عليَّ العثور على فيلم آخر بعده لأقع في غرامه. إنه فيلم يحمل مبادئ إنسانية صائبة. لقد كنت بحاجة إلى عام كامل بدون عمل بعد هذا الفيلم لكي أتجدَّد قبل أن أتمكن في الشروع بالعمل ثانية.

أليكس: أنا أعرف أن العلاقة بين المخرج والمصور عادةً ما تكون علاقة وثيقة جداً. حدثّنا عن علاقتك بفرانسيس كوبولا الذي كنت عملت معه مرات عديدة.

ستورارو: ينبغي أن نتذكّر دائماً أن السينما هو عمل مشترك وجماعي وليس عملاً فردياً. لكن مع ذلك لا زلنا بحاجة إلى قائد مُرهَف ليبحر بنا في هذه الرحلة، وهذا القائد الروحي بلا شك هو «المُخرج».
نحن بحاجة إلى إنسان كهذا ليكون لنا عوناً في أن ننطلق معاً في الاتجاه نفسه، وفرانسيس كوبولا هو قبطان مرهف فعلاً. فهو الذي منحني الكثير من الحرية أن أعمل بطاقتي القصوى أكثر من أي شخص آخر. والشيء الجميل الآخر فيه أيضاً هو أنك لا تستطيع أن تميّز بين حياته الخاصة وحياته العامة. حياة كوبولا مُنصبَّة كُلّها على أسرته. تصوّر أن أفراد عائلته متواجدون دائماً معنا في موقع التصوير، والحقيقة التي ينبغي قولها أن جميع من يعملون في الفيلم هم عائلته أيضاً. وحين تكون في منزله ضيفاً يرحّب بك كأحد أفراد العائلة.

أليكس: حدثّنا عن عملك مع المخرج وارن بيتي في فيلميه «الحُمر» و «Dick Tracy»(****).

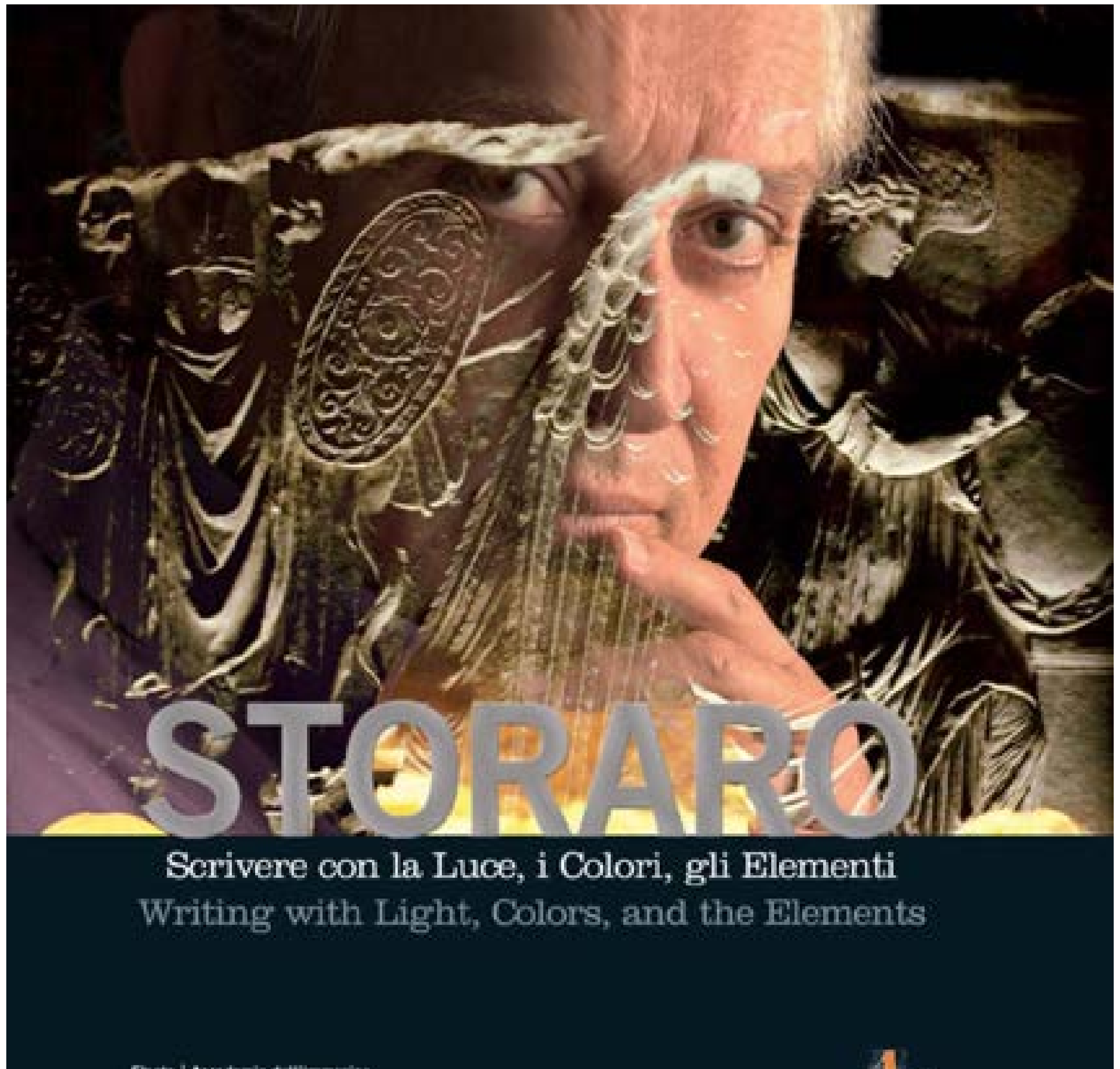
ستورارو: ينبغي القول في البدء أن وارن بيتي هو كابوسيَ الخاص (يضحك). كان من الصعب عليَّ فهم طريقته الاخراجية في البدء. لكن بدأت فيما بعد أدرك تلك الطريقة كممّثل. لقد كان وارن بيتي ينظر إلى القصة عبر منظور الشخصية، من الداخل. على عكس بيرتولوتشي و كوبولا وسواهما ممن كانوا ينظرون إليها من الخارج. حين أدركت وجهة نظره تلك أحسست أن من السهل جداً التعاون معه، وقد تعلَّمت الكثير حقاً عن العلاقة بين القصة والشخصية.

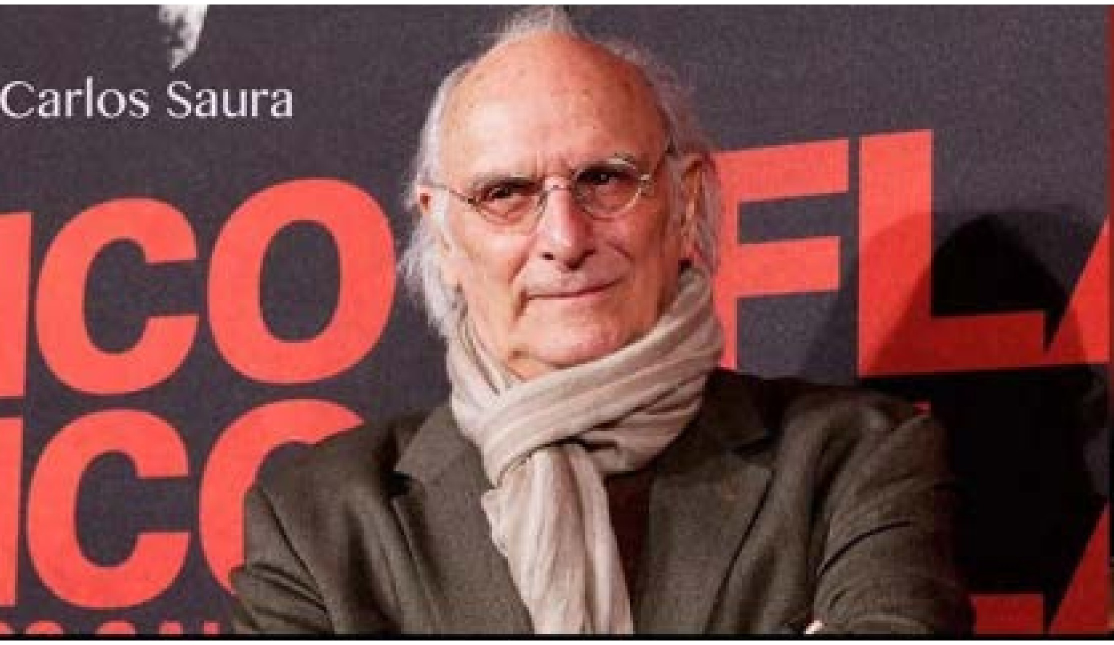
أليكس: هل كان فيلم «Dick Tracy» صعب التصوير بسبب خطته المحدودة للألوان؟

ستورارو:نعم ولا. لقد أثرّت التعبيرية الألمانية علينا أكثر من جميع الأشكال الفنية قياساً بالحركات الفنية الأخرى التي عاصرتها: الرسم، السينما، الموسيقى والكتب الكوميدية. لقد قلتُ لوارن: «ينبغي أن يكون أسلوب فيلم Dick Tracy شبيهاً بأسلوب التعبيرية الألمانية حيث التباين والتعارض بين الألوان المتضادة». لقد استخدم التعبيريون الألمان الكثير من الألوان المتضادة ووضعوها جنباً إلى جنب لخلق تعارض بصري. إنه نوع من الرسم الذي يتمتع بقوة كبرى من الناحية السياسية. لوران كان بارعاً جداً في استخدام ذلك، وهذا هو ما خططنا له في مخيّلتنا.

أليكس: ما الذي يبحث عنه المخرج حين يتعاقد مع المصور السينمائي، والعكس بالعكس، أي، ما الذي يبحث عنه المصور السينمائي قبل شروعه في العمل مع المُخرج؟

ستورارو: لا أستطيع الإجابة عن الشطر الأول من السؤال، لكنني سأجيبك عن الشطر الثاني منه. أحاول منذ اللحظة الأولى التي أقابل فيها المخرج أن أعبّر عن نفسي بشكل كامل. يمكنك القول له «نعم» أو «لا» وفقاً لإحساسك بأن هذه القصة وهذا المُخرج يسيران بنفس وجهتك. فلو انجذبتَ إلى القصة وإلى رؤية المخرج، عند ذاك ستقول «نعم» حتماً. ينبغي أن تكون ثمة أرضية مشتركة بين الإثنين. إذا أحسست بالطمأنينة والراحة مع كل هذه العناصر، عندئذ تكون قد عثرت على الشخص المناسب.
في بعض الأحيان تلتقي بأناس موهوبين ورائعين، لكنك، ولبعض الأسباب، تُحس بعدم الراحة والطمأنينة فتنسحب بيسر معتذراً عن العمل، فقط لأنهم لا يسيرون بنفس الوجهة التي تذهب إليها أنت. ثمة شيء ما في داخلك يدفعك دائماً نحو الاتجاه الصحيح والذي ستكتشف من خلاله الكتابة أو الموسيقى أو الأداء، تلك التي سوف تساعدك على اكتشاف من أنت وما هي حياتك. وهذا سيفضي بك إلى النضج، وعلى أن تتعلم أشياء جديدة عن نفسك. وبوسعك، في المقابل، أن تمنح هذه الهبة أو الموهبة لأحد ما، لأطفالك أو طلبتك أو جمهورك. لأنك بهذا تتقاسم معهم هذه الروح. وإذا فعلت ذلك ستُحس حقاً أنَّك جزء من رحلة البشرية.





هوامش:

(*) هذه المقابلة أجراها الصحفي السينمائي والسيناريست الأمريكي أليكس سايمون. مجلة فينيسيا. شهر فبراير عام ١٩٩٩.

(**) الرسّام الإيطالي مايكل أنجلو ميريسي كارافاجيو Michelangelo Merisi Caravaggio المولود عام ١٥٧١ والمتوفى عام ١٦١٠ في ظروف غامضة، ويرجّح البعض أنه قُتل. لقد قام كارافاجيو بإضفاء جواً دراميا على مَشَاهد لوحاته الواقعية من خلال استخدام تفاوت الضوء والظل في لوحات شهيرة مثل «القديس متى» و «انبعاث لازاري» وسواها. وكان له تأثير كبير على الفنانين الذين جاؤوا من بعده وأطلق اسمه على تيار فني شامل في عموم أوروبا.

(***) storyboard هي الرسوم التوضيحية للقطات الفيلم، أو القصة المرسومة على الورق، وهي عبارة عن رسوم مصغّرة لتسلسل لقطات الفيلم المدونة في السيناريو التنفيذي. تُرسم هذه اللقطات داخل إطارات مربعة صغيرة كصور ثابتة متتابعة لقصة الفيلم وهي أقرب شبهاً باللقطات السينمائية، ويتضمن كل إطار نوع وحجم اللقطة وزاوية التصوير. وظيفة هذه القصة المصوّرة هي أنها توضح لفريق العمل، عموماً، الجانب البصري لسير الفيلم، وتساعد في وضع خطة للمعدّات والأجهزة التي يتطلبها كل مشهد في الفيلم للعمل بشكل فعّال. ويقوم بمهمة عمل هذه القصة المصّورة عادة رسامو الكاريكاتور أو أفلام الكارتون، بإشراف مخرج الفيلم ومدير تصويره بالطبع. (المترجم)

(****) وارن بيتي (١٩٣٧) ممثلٌ أمريكي، مصّور، منتج، كاتب سيناريو ومخرج سينمائي، وهو الأخ الأصغر للممثلة شيرلي ماكلين.
حقق أول ظهور مميز له كممثل في فيلم (Splendor in the Grass) ١٩٦١ لإيليا كازان. اشتهر باخراجه أفلاماً مشحونة سياسياً لأبطال منبوذين لكنهم ساحرون.
أنتج فيلم (بوني وكلايد) ولعب الدور الرئيسي فيه وحصل على عشرة ترشيحات للأوسكار.
من بين أفلامه التي رشحها گولدن گلوب فيلم (شامبو) ١٩٧٥، (السماء تستطيع أن تنتظر)، (الحُمر)، (دك تريسي) ١٩٩٠، (بولورث) ١٩٩٨، (القواعد التي لم تطبّق) ٢٠١٦

مزاج رائق للحب

بقايا زمن زائل

وُنغ كار واي Wong Kar-wai واحد من أهم الأسماء وأبرزها في سينما هونغ كونغ، بل ويُعد من أعظم المخرجين في السينما العالمية المعاصرة.

حقق عدداً من الأفلام الهامة مثل: أيام الجموح Days of Being Wild (١٩٩٠) رماد الوقت Ashes of Time (١٩٩٤) قطار شونغ كينغ Chungking Express (١٩٩٤) الملائكة الهابطون Fallen Angels (١٩٩٥) سعداء معاً Happy Together (١٩٩٧) .

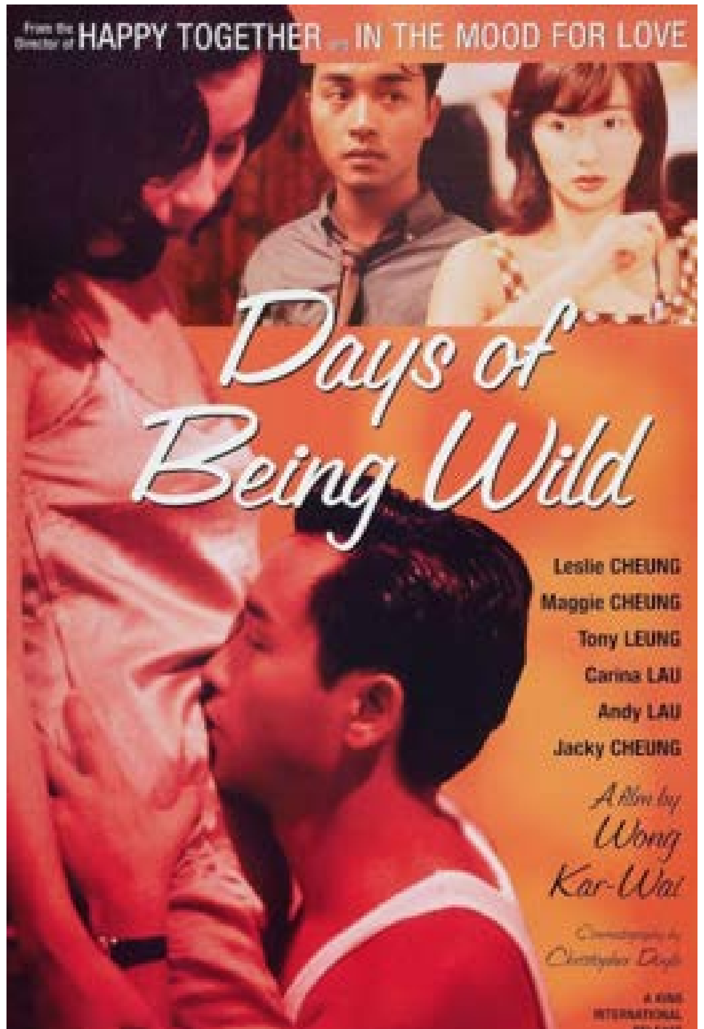
أمين صالح
البحرين

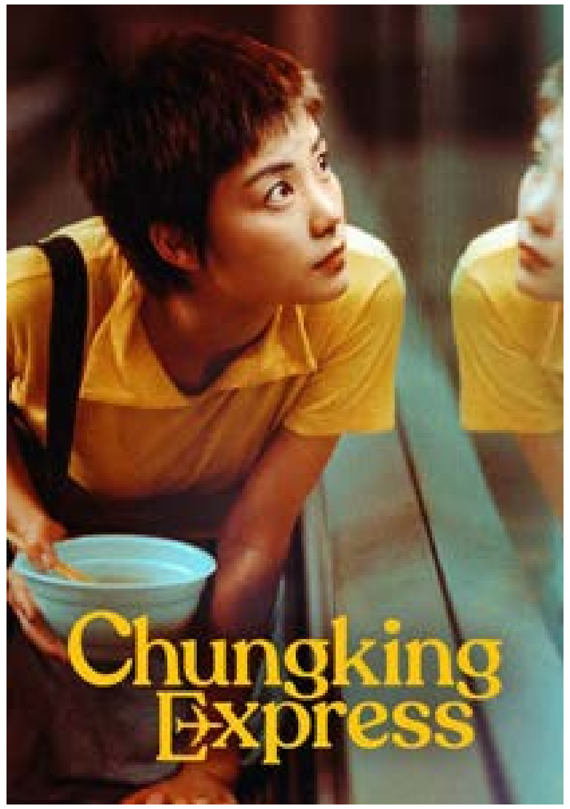
فيلمه «مزاج رائق للحب» in the mood for love (٢٠٠٠) تدور أحداثه في العام ١٩٦٢. مدينة هونغ كونغ في ذلك العام كانت مكتظة بالسكان إلى حد أن الناس كانوا يؤجرون غرف بيوتهم وشققهم إلى المتزوجين.
الشخصيتان الرئيسيتان هما شو (توني ليونغ) و سو (ماغي شيونغ). سو تعمل سكرتيرة في مكتب للشحن، تنتقل مع زوجها للإقامة في شقة. شو يعمل منضّداً للحروف المطبعية في مؤسسة صحفية، ويطمح أن يكون كاتباً، إذ أنه شغوف بكتابة الروايات. ينتقل مع زوجته، في اليوم نفسه، للإقامة في الشقة المحاذية. زوجته تتظاهر بأنها تعمل حتى وقت متأخر. أما سو، فغالباً ما يتركها زوجها وحدها زاعماً أن أعماله تقتضي البقاء في الخارج.
نلاحظ أن الكاميرا تركّز بؤرتها على الشخصيتين الرئيسيتين. وتحرص على عدم إظهار الشركاء (زوجها + زوجته) حتى أثناء وجودهما في اللقطة وداخل الكادر. إننا لا نرى وجهيهما على الإطلاق، بل نراهما من الخلف، أو من مسافة بعيدة، أو تعزلهما حواجز معيّنة مثل جدار أو عمود أو ما شابه.. بحيث لا نلمح أشكالهما إلا بالكاد، غير أننا نسمع أصواتهما. لذلك نحن نتخيلهما فحسب. إنهما يوجدان في حالة من المجهولية.
ثمة لحن فالس حسّي يتكرّر، مترافقاً مع كل لقاء تصادفي بين شو وسو، فيما كل منهما يصادف الآخر، أثناء مرورهما في المنطقة السكنية المزدحمة. في البداية، هما يتبادلان نظرات خاطفة مهذبة. مع تكرر لقاءاتهما أثناء تناول الوجبات السريعة، يبدآن في تبادل الأحاديث المختزلة. ذات مساء، يلتقيان في مطعم. يبدي إعجابه بحقيبة اليد، ويسألها عن المحل لأنه يرغب في شراء واحدة مثلها كهدية لزوجته. تخبره أنها هدية من زوجها، وهي غير متوفرة محلياً لأن زوجها اشتراها في رحلة عمل دولية. هي بدورها تبدي إعجابها بربطة العنق، فيخبرها أنها هدية من زوجته. إن هذا الحوار تمهيد لما سيتكشف من شكوك لدى الاثنين بشأن ارتباط زوجها وزوجته سرّاً في علاقة عاطفية، وممارستهما الخيانة الزوجية.
كلاهما يعيشان في عزلة لا مفر منها. هي تشغل أوقاتها المسائية بارتياد السينما أو المطاعم وحدها. وهو، الشغوف بالكتابة، يقضي أوقات الفراغ في كتابة رواية قصيرة عن الفنون القتالية.
الفيلم يصوّر الزواج كحالة موحشة وكئيبة. الإخلاص صفة نادرة بين الشخصيات. الخيانة الزوجية حالة تبدو شائعة في الوسط الاجتماعي. إننا نلاحظ شيوعها في هذا الواقع: رئيس سو في المكتب متزوج ولديه عشيقة. زميل شو في العمل متزوج لكنه يكثر من ارتياد بيوت الدعارة.
منذ النظرة الأولى، ينجذب كل منهما إلى الآخر، لكن لا يقرران الالتقاء إلا عندما يكتشفان الخيانة، ويتحول الشك إلى يقين، فيبوح كل منهما للآخر بهذا الأمر. هكذا يتواعدان للحديث عن هذه الخيانة، للتباحث في ما بينهما عن كيفية التعامل مع هذه القضية، وكيفية التصرف حيال ذلك.
الاثنان يبدآن في التدرّب على سيناريوهات يرتجلانها، تتعلّق بأطراف الخيانة، في محاولة لمعرفة كل ما يتصل بالعلاقة، كل التفاصيل الخافية عليهما، وذلك لتهيئة نفسيهما للمواجهة المحتملة، أو ربما الحتمية. إنهما يريدان أن يعرفا كيف التقى الاثنان؟ ومن الذي بادر أو بدأ في الخيانة، زوجها أم زوجته؟ وكيف يفتحان موضوع الخيانة معهما؟ وكيف سيكون رد الفعل في حالة الاعتراف؟ ويتساءلان: ما الذي يفعلانه الآن؟
الفيلم هنا يتناول ظاهرة أخرى: غلبة التظاهر على الحقيقي. شو وسو يتفقان على تخيّل الخيانة، وتخمين أو تصوّر ما يفعله وما يقوله الآخران عندما يلتقيان سراً، عندما يكونان في خلوة بعيداً عن الأعين الفاضحة. في هذه الحالة، ينتحل كل منهما هوية شريك الآخر. بتخيّل ذلك، وبتكرار التصرفات والأحاديث التي «يمكن» أن يتبادلها الآخران، يسعيان هما إلى فهم سبب وكيفية نشوء العلاقة بين الشريكين، ومعرفة طبيعة العلاقة العاطفية. بهذه الوسيلة أيضا يحدث تقارب عاطفي بين الاثنين ويجدان نفسيهما واقعين في حب حقيقي.
إنهما يبدآن بلعب الأدوار. هو يمثّل دور زوجها، وهي تمثل دور زوجته. يخرجان معاً لتناول العشاء. في المطعم، هو يتظاهر بأنه زوجها، ويطلب طعام الزوج المفضل، في حين هي تطلب طبق زوجته المفضل.
هكذا حتى يبلغ الفيلم الموضع الذي فيه يستحيل معرفة ما إذا الشخصيات تعبّر عن مشاعرها الحقيقية أم أنها تمثّل فحسب.
يقول المخرج وُنغ كار واي (Sight & sound – Aug. ٢٠٠٠) ، موضحاً سبب عدم إظهاره زوج البطلة وزوجة البطل: «في الأغلب لأن الشخصيتين الرئيسيتين سوف تقومان بتمثيل ما يعتقدان أو يتخيلان أن الشريكين الخائنين يفعلانه ويقولانه. بمعني آخر، سوف نشاهد العلاقتين معاً - الخيانة من جهة والصداقة المكبوحة من جهة - من خلال شخصيتين فقط بدلاً من أربع شخصيات. إنها التقنية التي تعلمتها من أعمال الكاتب خوليو كورتازار الذي يلجأ دائماً إلى هذا النوع من البناء. ذلك أشبه بدائرة فيها يلتقي رأس الأفعى وذيلها».
العلاقة بينهما تتنامى تدريجياً، لتتحول إلى انجذاب عاطفي ثم حب، في محيط اجتماعي يفرض عليهما التزام الحيطة والحذر البالغ. بسبب الرقابة، والمناخ المحافظ، هما يقضيان أوقاتهما معاً حول المبنى السكني،

في الجزء المعتم، الأزقة الضيقة، الأروقة والمداخل. أو ينتقلان إلى المناطق المجاورة لارتياد المطاعم، أو يستأجران غرفة بأحد الفنادق البعيدة.
إنها العلاقة المحكومة بالاتصال والانفصال، بالرغبة والخوف، بالاندفاع والتحفظ. إنهما يخضعان نفسيهما لرقابة ذاتية صارمة، يكبحان مشاعرهما تجاه بعضهما البعض، يكبتان رغباتهما وحاجياتهما العاطفية، لذلك تتولّد بين الشخصيتين طبقات من التعقيد والغموض.
كلاهما، في حياتهما الزوجية، اعتادا على كبح مشاعرهما وطموحاتهما، قانعين بوضعهما، ملتزمين بالقواعد الأخلاقية التقليدية، على الرغم من التحولات الثقافية، التي لم تصبح جذرية بعد، في محيطهما. سو شخصية متناقضة: مظهرها يوحي بأنها حسيّة ومغوية، لكنها في العمق محافظة. وهي تبدو مشبوبة العاطفة، مع ذلك هي متحفظة ومتكتمة. هو أيضاً ملئ بالتناقضات.
إن ما يباعد بينهما، التزامهما بالقيم الأخلاقية السامية، وإحساسهما بالخجل أو الخزي أو الشعور بالذنب من ارتكاب الخيانة. كذلك خشيتهما من أعين المراقبة التي تحيط بهما، وتحصي خطواتهما وأنفاسهما. الأعين ترصد أي إيماءة أو نظرة أو حركة تنمّ عن عدم احتشام أو مثير للريبة والاشتباه.
في هونغ كونغ الستينيات، كان المجتمع متزمتاً، محافظاً، وكان الناس يحكمون على الآخرين حسب المظهر والملبس. مالكة السكن الفضولية لا تكف عن توبيخ سو على خروجها المستمر وعودتها متأخرة. الجيران يرصدون كل حركة وإيماءة وملبس. إن اكتظاظ الأمكنة بالناس، والرقابة المجتمعية الخانقة، وفضول الجيران الذين لا يراعون خصوصية الأفراد، وزيارات الضيوف المفاجئة من دون دعوة مسبقة، تعكس الطبيعة التطفلية للمجتمع التقليدي.
إنهما يتصرفان كعاشقين، ويستأجران غرفة بفندق، لكن عندما يلتقيان، لا نراهما يمارسان الحب، بل يقضيان الوقت في الاستماع إلى الموسيقى، والمشاركة في كتابة رواية.
إنهما يعانيان من هذه المراقبة المستمرة، من هذا الفضول الشنيع، من التعليقات المزعجة. لذلك تبقى العلاقة بينهما سريّة، غير مصرّح بها، غير مكتملة. لذلك يشعر هو بثقل وطأة الحالة، فيقرّر مغادرة هونغ كونغ للعمل كصحفي في سنغافوره.
بدلاً من أن يتقاسما الحب والسعادة، يفوّتان الفرصة ويفترقان، ليعيشا فقط على ذكرى ما فقداه، على الفرص الضائعة، ليظلا مسكونيْن بها.
قبل أن يسافر، يدعوها لتقضي معه بعض الوقت في ليلته الأخيرة، لكنها لا تحضر. تتعمّد أن تأتي متأخرة، وبعد أن يغادر. تأتي وتذرف دموعاً غزيرة، لتتحوّل بعدها إلى ما يشبه الشبح. إنها تظهر في شقته بسنغافوره، أثناء غيابه.. تترك خفّاً تحت السرير، تترك أثرَ أحمر الشفاه على عقِب سيجارته، تتصل هاتفياً لكنها تلتزم الصمت. ولا نعرف هل هذه المشاهد حقيقية أم مجرد تخيّل أو حلم أو ظاهرة خارقة، سحرية.
الصور غامضة وإيحائية. الفيلم لا يوضح ما إذا كان ذلك حضوراً فعلياً للمرأة أم أنها مجرد تجلٍ، حضورٍ متخيّل. الفيلم لا يفسّر شيئاً، لذلك نخمّن أنه حضور شبحي. حتى فيما يتعلّق بالعلاقة بينهما، الفيلم لا يوضح ما إذا هما واقعان في الغرام أم أن كلاً منهما يحب الصورة المثالية للشريك الفعلي (زوجها وزوجته) التي يتوقان إليها، ويتمنيان رؤيتها متجسدة؟ هل هما حبيبان أم مجرد صديقين يتقاسمان الحاجة للحب والرفقة؟ كذلك لا يوضح الفيلم ما إذا الأحداث واقعية أم أنها نتاج الذاكرة؟ كل هذه الاحتمالات واردة.
الفيلم يطرح احتمالات من دون أن يؤكد شيئاً، فالعلاقة بين الاثنين يمكن أن تكون علاقة حب أو صداقة مجرّدة، يمكن أن تكون تعبيراً عن عاطفة أو محض قناع لعلاقة مفترضة. هل يعكس كل منهما - كالمرآة - خيبة الآخر وإخفاقه وحزنه وخذلانه على يد شريكه الحقيقي؟ هل يعبّر كل منهما عن الحاجة إلى الحب والرفقة في صورتها المجردة؟ ربما يقدّم الفيلم كل هذا وأشياء أخرى.
الفيلم، في النهاية، يقفز إلى الأمام، إلى العام ١٩٦٦.. سنة الاضطرابات واندلاع أعمال الشغب، الموجهة ضد الاستعمار في هونغ كونغ، تحت تأثير الثورة الثقافية في الصين. الفيلم لا يصوّر هذه الأحداث، بل تنزل كتابة تقول: «هو يتذكر تلك السنوات المتلاشية. كما لو ينظر من خلال زجاج نافذة يعلوه الغبار. بوسعه أن يرى الماضي لكن لا يستطيع أن يلمسه. وكل ما يراه يصبح غائماً، غامضاً، ولا يمكن تمييزه».
في هذه الفترة تكون سو قد أنجبت ولداً، هو الآن في الثالثة من عمره (والفيلم لا يوضح إن كان من صلب الزوج أم شو). هنا نرى المرأة تعود إلى الشقة التي سكنتها قبل سنوات ومعها طفلها. بعد بضعة شهور، يقوم الرجل بزيارة لمالكة الشقة القديمة لكنه لا يجدها، فقد سافرت إلى أميركا، ويعلم أن الشقة الآن تسكنها امرأة وابنها. ولأنه لا يتصور أن المرأة هي سو، فإنه يغادر. من جديد، يخفق الاثنان في الالتقاء. دروبهما تتقاطع لكن لا يتسنى لهما الالتقاء.
ينتهي الفيلم بزيارة يقوم بها شو إلى كمبوديا لتغطية زيارة الرئيس الفرنسي شارل ديغول للعاصمة، ثم ينتقل

إلى موقع أثري في كمبوديا، كان في الأصل معبداً بُني في القرن ١٢.
لقد سبق لشو أن روى لصديقه حكاية تتمحور حول تخليد السر، كيفية جعل السر خالداً: وذلك بالذهاب إلى الغابة، العثور على شجرة بداخلها ثقب، ثم إفشاء السر همساً عبر الثقب، وبعد ذلك تغطية الثقب بالوحل حتى لا يتسرّب إلى الخارج.
الآن هو يتجوّل بين أطلال المعبد، وعند جدار حجري متهدّم، يميل إلى الأمام مسنداً يديه على الجدار، واضعاً فمه قرب ثقب في الجدار، ويهمس كأنه يفشي سرّاً، كأنه يدلي باعتراف خاص، لكننا لا نسمع ما يقول. هو المسكون بمشاعر الذنب والأسى والشغف، يبثّ وجعه السري همساً، تاركاً سرّه في المعبد القديم المهجور، بعد أن سدّ الثقب بالوحل. بفعل ذلك، بإطلاق السر، هو يثبّت الزمن والمكان، وفي الوقت نفسه، هناك إحساس بالإعتاق والتحرر، إطلاق سراح رغبات الماضي التي لا يمكن تحقيقها.
بعد أن يوْدع سرّه في الثقب داخل الجدار، يغادر شو الموقع، ولا نراه ثانيةً. لكن الفيلم لا ينتهي فور مغادرته، بل تبدأ الكاميرا في التحرك في أنحاء الموقع الأثري، عارضةً علينا مداخل ومخارج الفضاء المعماري البهي والرائع للموقع التاريخي.
ما نراه في المشاهد الأخيرة نابع من ذاكرة الرجل. ثمة كتابة على الشاشة تقول: «تلك المرحلة تنتمي إلى الماضي. كل ما ينتسب إليها لم يعد موجوداً».
تلك المرحلة قد انقضت، ولا عودة إلى الماضي، فالأزمنة تتغير. بالتالي نحن هنا لا نشاهد غير بقايا أو آثار الأشياء والعلاقات والأفراد والزمن. من هذه الزاوية يمكننا القول أن الفيلم يتحوّل في النهاية إلى ما يشبه النشيد، المفعم بالحنين، إلى زمن ضائع.
الفيلم عبارة عن أحداث اختزنتها الذاكرة، ووقعت في عالم مفقود من هونغ كونغ، وفي زمن ينتمي إلى مرحلة الستينيات من القرن الماضي. الموضوع هنا ليس الماضي بل، بالأحرى، ذاكرة الماضي.. وبدقة اكبر، هو عن التذكر والنسيان.
لكن، كما لمّحنا، متفرج الفيلم قد لا يكون واثقاً بشأن ما إذا الأحداث التي تدور أمامه تقع في الزمن الحقيقي أم في الذاكرة.
ذلك لأن الفيلم - كما يقول الناقد بريان إيجرت (مارس ٢٠٢٠) - يعمل على كلا المستويين في آن واحد: داخل وخارج المنظور الذي يتجنب ربط الصور معاً بطريقة مرتّبة ومنهجية، تماماً كما قد تتجسّد ذكرياتنا البعيدة في أذهاننا، ليس بتماسك الزمن وإنما دلالتها العاطفية. ويضيف بريان قائلاً: «وُنغ كار واي، في فيلمه هذا، يتبنّى بنية الذاكرة، حيث اللحظات الجذلة، المنتشية، تتغلب على التدفق التقليدي للزمن».
إننا هنا أمام صور شعرية تستحضر الحدث في ذهن المتفرج. والفيلم ليس استدعاءً سردياً بقدر ما هو استحضار شعري لعلاقة يتمازج فيها العاطفي بالحسّي، ويأتلف فيها الوهمي والمادي. لكن الثيمة الأساسية هي التوق الرومانسي.. لذلك يتّسم العمل بطابع تأملي. اللحظات فيه مشحونة بزخم عاطفي. إن رومانسية تلك المرحلة الماضية تتجاور مع التوق المجهض للعلاقة المستحيلة، مثلما تتجاور الحياة اليومية والعالم الحلمي، وأيضاً التاريخي والشخصي.
يقول وُنغ كار واي (Sight & sound – Aug. ٢٠٠٠): «الفيلم يستحضر حالة معيّنة. أكثر من أي شيء آخر، أردت أن أسبر تلك المرحلة.. التي كانت زمناً أكثر رقة ولطافة من زمننا الراهن. من البداية عرفت أنني لا أرغب في تحقيق فيلم عن علاقة غرامية. ذلك سيكون مضجراً أكثر مما ينبغي، قابلا للتنبؤ به أكثر مما ينبغي. وسيكون للفيلم نهايتان محتملتان: إما أن يمضيا معاً بعيداً أو يكفّا عن الاتصال ببعضهما، ويعود كل منهما إلى حياته الخاصة. ما يثير اهتمامي هو الطريقة التي بها يتصرّف الأفراد ويتصل بعضهم بعضاً في الظروف ذاتها المعروضة في هذه القصة، الطريقة التي بها يكتمون الأسرار ويتقاسمون الأسرار».
الفيلم ذو بناء حلمي، أو هكذا ينبغي التعامل معه، ومشاهدته على هذا الأساس. البناء السردي ذو طبيعة مؤسلبة، يقوم على أنماط من التكرار والتنويـع. تكرار الموتيفات البصرية والسمعية، تكرار بعض اللقطات والمشاهد. يقول وُنغ (المصدر نفسه): «إني أحاول أن أعرض عملية التغيير. الحياة اليومية هي دائماً رتيبة، روتينية، تجري على وتيرة واحدة.. الرواق ذاته، السلّم ذاته، المكتب ذاته، حتى الموسيقى الخلفية المصاحبة هي ذاتها. لكن بوسعنا رؤية هذين الشخصين وهما يتغيّران قبالة هذه الخلفية الثابتة، غير المتغيرة. التكرار يساعدنا على رؤية التغيير».
الفيلم لا يزخر بأحداث كبيرة ومثيرة. بالأحرى هي قليلة جداً. أحداث صغيرة، عادية، غير دراماتيكية، تدور في أماكن صغيرة وضيقة، محدودة وحميمية: الغرف الضيقة، الأروقة، الردهات، المكاتب، المطاعم الصغيرة، الأزقة، زوايا الشارع. في هذه الأماكن نشهد المشاعر المكبوحة، التحولات في الأحاسيس، الدواخل التي تظل منغلقة على أسرارها، التعارض بين ما هو عام وما هو خاص.

يقول الناقد ديفيد جورج مينارد (مارس ٢٠٢١): «الشخصيات محتجزة في لقطات مؤطرة بإحكام، حيث التكوينات مثبتة عمودياً في المداخل والأروقة، وهي أيضاً متمركزة ليلاً قرب زاوية مبنى قديم في زقاق حيث يوجد مصباح واحد يضيء المشهد من أعلى، وثمة ممر يبرز أسفل مجموعة متواصلة من درجات سلّم خشبي ضيّق يفضي إلى مطعم النودل. كل هذا يخلق إحساساً بالوقوع في شرَك، أو الشعور بالخوف المرَضي من الأماكن الضيقة. لكن هذا الشكل المبنيّ ثقافياً من أشكال الاحتجاز المديني هو أيضاً ما يحرّك المستويات المعمقة للحميمية في الفيلم».
في حديثه عن شخصياته (مجلة City Entertainment) وصف وُنغ كار واي شخصياته بأنها «تعيش حيوات مغلَقة، ولا تستطيع أن تكشف نفسها، فهي تخشى من الإصابة بأذى».
المخرج يستخدم مونتاج الانتقال المفاجئ في إظهار تردّد سو عندما تذهب لزيارته في غرفته بالفندق، إذ نراها في أسفل السلم ثم في الأعلى، ثم في الأسفل ثانيةً، بعدها نراها في الأعلى. هنا تلاعب في المونتاج، في الزمن، في السرد، لتجسيد حالة المرأة بين الرغبة والخوف من انكشاف الأمر.
والمخرج، بكاميرته، لا يُظهر الأشياء بوضوح للمتفرج. إنه يخفي أكثر مما يُظهر. أحياناً يسد طريق المتفرج بوضع أشياء وحواجز بين الكاميرا والشخصيات أو المرئيات، فلا نرى بعض الشخوص بوضوح. كما يتعمّد إخفاء الوجوه.
الكاميرا أحياناً تنتحل خاصية بشرية، إذ تكمن وتختبئ في الزوايا أو خلف حواجز ما، فيما تصور الرجل والمرأة وهما يلتقيان سراً، وكأنها تتجسس عليهما.
هذا فيلم جميل، حزين، ذو حساسية شعرية. إنه عن مرور الزمن، والأشياء التي تزول سريعاً، أو يفقدها المرء في مسيرة حياته. عن النوستالجيا، الحنين إلى الماضي. عن الحب الذي لا يمكن نسيانه، ولا يمكن مكافأته. عن الاتصال والعزلة. عن التحفظ والكتمان والرغبة المكبوحة. عن محاولة الإمساك بالماضي.
تنفيذ الفيلم استغرق عامين، وبسبب طول الفترة الزمنية، اضطر مصوره المعتاد، المبدع كريستوفر دويل، أن يعتذر عن إكمال التصوير لارتباطه المسبق بتصوير أفلام أخرى، فاستعان وُنغ بالمصور بِن بينغ لي.
الصور هنا تبدو كما لو أنها نتاج حلم وليس نتاج واقع مادي ملموس. ثمة خاصية شبيهة بالحلم، مراوغة ومشبّعة حسّياً. هذه الخاصية يتم تعميقها وتصعيدها من خلال الطريقة التي بها تتكوّن اللقطات وتتأطر، حيث نشعر على الدوام أننا نشاهد الحدث أو الفعل من خلال أبواب أو نوافذ أو أروقة، وحيث كل شيء هش: الشخصيات، العلاقات، العالم الذي تتحرك فيه الشخوص.





الكاميرا ترصد ذلك برصانة، وبتناغم مع إيقاعات الحياة الرزينة. ثمة إحساس قوي بالمكان. والكاميرا تبدو محصورة في المواقع الداخلية من ممرات ودهاليز وغرف.. وهي الأشياء التي تجمع وتفصل الرجل والمرأة في آن، لذلك تتعامل الكاميرا مع البؤرة البصرية بحساسية عالية وشاعرية مرهفة. حركة الكاميرا هادئة وليست متواصلة، وعندما تبتعد الشخصيات عن الكاميرا فإنها تصورها من الخلف وتتابعها لكن ببطء. اللقطات نفسها غالباً ما تكون قصيرة وإيجازية.

يقول المخرج: «هنا، حاولنا بوعي أن نعيد خلق الحالات الفعلية. أردت أن أقول شيئاً عن الحياة اليومية في ذلك الوقت، عن الأوضاع العائلية، عن الجيران، عن كل شيء، حتى أنني أعددت قائمة طعام لكل مرحلة أثناء التصوير، أطباق تميّز المواسم المختلفة، ووجدنا طاهية من شنغهاي تعد وجبات للممثلين يتناولونها فيما نحن نصور. أردت من الفيلم أن يحتوي كل تلك النكهات التي هي مألوفة جدا بالنسبة لي. الجمهور على الأرجح سوف لن يلاحظ كل هذا، لكن ذلك كان يعني لي الكثير من الوجهة العاطفية».

حاز الفيلم على جائزتين في مهرجان كان ٢٠٠٠ كأفضل تقنية وأفضل ممثل (توني ليونغ)، وجائزة الفيلم الأوروبي لأفضل فيلم أجنبي، وجائزة سيزار الفرنسية لأفضل فيلم أجنبي، وجائزة أفضل فيلم أجنبي من الجمعية الوطنية لنقاد السينما، ومؤخراً (في استفتاء مجلة Sight and Sound للعام ٢٠٢٢) تم اختيار الفيلم، من قِبل النقاد والمخرجين، كواحد من أعظم الأفلام في تاريـخ السينما.

*****

في ما يلي ترجمة لمقابلة مع وُنغ كار واي، يتحدث فيها عن فيلمه «مزاج رائق للحب»، أجراها أنتوني كوفمان، ونُشرت في Indie wire ، يوليو ٢٠١١.

- كيف كان تصوّرك للقصة؟

* بدأنا الفيلم بطريقة مختلفة. في البداية، سمّينا الفيلم «قصة عن الطعام». قصة «مزاج رائق للحب» هي في الواقع إحدى القصص التي تحكي عن هذين الشخصين، الرجل والمرأة، الجاريْن، واللذين يشتريان النودلز

طوال الوقت. في ما بعد، أدركت أن سبب رغبتي في تحقيق هذا المشروع هو هذه القصة فحسب. لذا قمت بتوسيعها وتمديدها. كان من المفترض أن يكون الفيلم غداءً سريعاً لكنه أصبح وليمة كبيرة.

- هل الفيلم مبنيّ أكثر عن طريق المونتاج، قياساً إلى أفلامك السابقة؟

* في البداية، ظننت أن هذا فيلم سهل، لأنه يحتوي على شخصيتين، والفيلم بأسره عن هذين الشخصين، ثم أدركت أنه أكثر صعوبة من أفلامي السابقة التي تحتوي على عشر شخصيات، لأنه كان علينا أن نضع فيه الكثير من التفاصيل. صوّرنا الفيلم، متابعين الشخصيتين من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦.

- لمَ اخترت هونغ كونغ في بداية الستينات؟

* أردت دائماً أن أحقّق فيلماً عن هذه المرحلة، لأنها مرحلة استثنائية جداً في تاريخ هونغ كونغ، ولأنها تأتي بعد العام ١٩٤٩، والكثير من الصينيين كانوا يعيشون في هونغ كونغ، ولديهم أحلامهم عن حياتهم في الصين. مثل الجاليات الصينية في الفيلم، كان هناك أناس من شنغهاي، مع لغاتهم الخاصة، من دون أن يقيموا اتصالاً مع الكانتونات أو الأقاليم المحلية، والذين لديهم أفلامهم وموسيقاهم وطقوسهم. تلك كانت مرحلة استثنائية، وأنا جئت من تلك الخلفية الاجتماعية والثقافية. لذلك أريد أن أحقّق فيلماً كهذا، وأن أعيد خلق ذلك المزاج وتلك الحالة النفسية.

- لماذا هذا العنوان، «مزاج رائق للحب»؟

* أردت أن أسمّي هذا الفيلم «أسرار»، أو شيئاً يتصل بالأسرار. لكن إدارة مهرجان كان اعترضت على العنوان لأن الكثير من الأفلام استخدمت كلمة أسرار. ذات يوم كنت استمع إلى موسيقى بريان فيري «مزاج رائق للحب»، فقررت أن استخدم العنوان نفسه. وجدته مناسباً. حالة الفيلم هي التي تحرّك الشخصين ليجتمعا معاً.

- ماذا عن تأثير الأدب اللاتيني؟ المعاناة تبدو لاتينية أكثر مما هي آسيوية. هل حدث ذلك أثناء تصويرك فيلم «سعداء معاً» في أمريكا الجنوبية؟

* أحب كثيراً أدب أميركا اللاتينية. كنت دائماً أحسب أن الشعب الإيطالي، وشعوب أميركا الجنوبية قريبين جداً من الصينيين، وبالذات النساء.. في الغيرة، الشغف، العائلة، القيم. الموسيقى اللاتينية في الفيلم كانت رائجة جداً في هونغ كونغ في ذلك الوقت. هذا ناشئ من وجود الكثير من الموسيقيين الفلبينيين، المتأثرين بالموسيقى اللاتينية، في ملاهي هونغ كونغ الليلية، وفي المشهد الموسيقي عموماً. بالتالي هي تمثّل صوت تلك المرحلة. أما استخدامي لأغاني نات كينغ كول فلأنه المغني المفضل عند أبي.

- أسلوبك في هذا الفيلم مختلف تماماً عن أفلامك السابقة.. هل شعرت هنا بأنك مقيّد، أم بأنك تحررت لأنك تجرّب شيئاً جديداً؟

* إننا نتعوّد على نماذج معيّنة من الأساليب، إلى حد أنها تصبح تعريفاً أو علامة تجارية. والتعوّد يصير مضجراً جداً. لقد حاولنا فعل شيء آخر. بسبب غياب مصورنا كريس دويل، لارتباطه بعمل آخر، فقد استعنا بمصور آخر، والذي يعني أن عليّ التخلص من الكسل، ففي الماضي كنت أعوّل كثيرا على كريس في الإضاءة وتأطير الصور، لكن هذه المرّة، يتعيّن عليّ أن اتحكّم في كل شيء بنفسي. إن أسلوب الفيلم مرتبط أكثر بالمضمون.

- هل يمكنك التحدّث عن تصميم مناظر الفيلم؟

* يعمل معي مصمّم بارع جداً، هو وليام شانغ. لقد تعاون معي منذ فيلمي الأول. أساساً، نحن الاثنان جئنا من الخلفية الاجتماعية والثقافية ذاتها، لذلك هو يعرف كل شيء عن ظهر قلب. ونادراً ما نتناقش حول الفيلم، لأن الطريقة التي نعمل بها معاً هي متناسقة جداً. هو لا يخدمني، بل يحاول أن يبدع أفكاره الخاصة. وأنا أقوم بأسرها كلها في الفيلم. وهو أيضاً يتولى مونتاج الفيلم، لذا أحياناً هو يحذف الأشياء التي لا تعجبه.

- في الفيلم، هناك العديد من الأشياء التي تعوق حركة الكاميرا، الأمر الذي يخلق نوعاً من المكان الضيق أو المقفل.

* كنا نشعر دائماً بضرورة وضع شيء ما أمام الكاميرا، لأننا أردنا خلق شعور بأن المتفرج يصبح واحداً من الجيران الذين لا يكفّون عن رصد هذين الشخصين ومراقبتهما.

- تصميم الملابس أيضاً من العناصر المهمة جداً. الممثلة ماغي تغيّر ملابسها باستمرار.

* في الواقع، ماغي ارتدت عشرين إلى خمسة وعشرين ثوباً طوال الفيلم. ولأن الفيلم صار أقصر بعد حذف الكثير من المشاهد، فقد بدا الأمر كأنه عرض أزياء. غرضي كان، في البداية، محاولة عرض الفيلم بطريقة حافلة بالتكرار. كمثال، نحن نكرّر الموسيقى، زاوية الموقع الخارجي. ودائماً هناك الساعة، دائماً الرواق، دائماً السلّم. لأنني أردت إظهار أن لا شيء يتغيّر، باستثناء مشاعر هذين الشخصين.

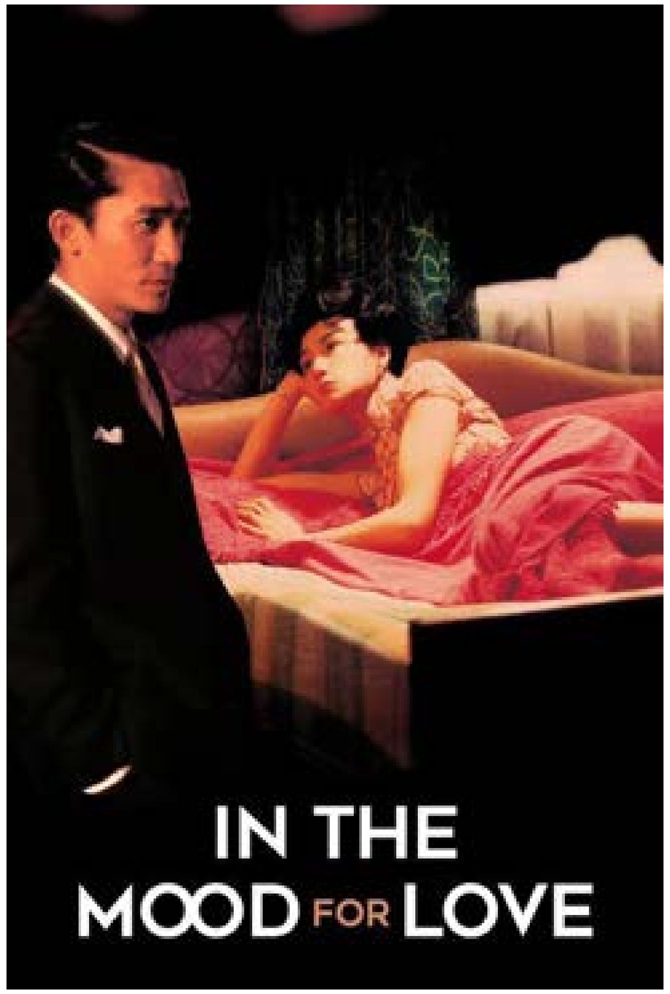
- ما رأيك في وصول السينما الآسيوية مؤخراً إلى الولايات المتحدة؟ هل تعتقد أنها ولادة جديدة، أم أن

الجمهور الغربي اكتشف أخيراً سينما مختلفة؟

* نحن جميعاً نحتاج إلى القصص. ما يحدث في حياتنا اليومية يغيّر قصصنا. السينما الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، في الستينيات، بعد سنوات الحرب العالمية، كان لديهم الكثير لقوله من منظور جديد. في السنوات الأخيرة، السينما الآسيوية، كالكورية والتايلندية، أصبحت قوية جداً لأن لديهم مشاكلهم، وفي حياتهم قصص جديدة. لذلك هم لا يكررون القصص القديمة ذاتها. اعتقد أن المخرجين الشباب، وطرائق تفكيرهم هي عالمية أكثر، لذلك فإن أفلامهم قابلة للوصول إلى الجمهور الغربي.

- تحدثت مرّةً عن تأثرك بأسماء مثل أنتونيوني، غودار، تروفو.. هل ساعدك هؤلاء في تشكيل أسلوبك؟

* في هونغ كونغ، في الستينيات، الذهاب إلى السينما كان شيئاً مهماً. كانت لدينا صالات سينمائية لعرض أفلام هوليوود، وأخرى للإنتاج المحلي، وأخرى للسينما الأوروبية، لكن لم تكن هناك صالة خاصة بعرض الأفلام الفنية، غير التجارية. حتى أفلام فلليني كانت تُعرض مع الأفلام التجارية. في صغري، كنت أقضي الكثير من الوقت مع أمي في الصالات السينمائية. ولم نكن نميّز بين الفيلم الفني والفيلم التجاري. كنا نحب مشاهدة مختلف الأفلام. فيما يتعلق بالتأثر، كنا نحب ما نراه، ومثل هذه الأحاسيس تبقى معنا.



- الكثير من المخرجين الشباب يقدّرون أفلامك.. بم تنصحهم؟

* كل شيء يتوقّف على الصبر. عليهم أن يكونوا صبورين جداً. عليهم أن ينتظروا.

- حدثنا عن فيلمك القادم «٢٠٤٦»..

* الفيلم هو عن الوعد. في العام ١٩٩٧ وعدت حكومة الصين بخمسين سنة من التغيير. وقد شعرت بضرورة تحقيق فيلم عن الوعود. هل حقاً تغيّرت الأمور في ٥٠ سنة؟ لذلك يدور الفيلم في العام ٢٠٤٦. إنه فيلم مستقبلي، لكنه ليس من نوع الخيال العلمي. إنه يشتمل على ثلاث قصص، كل واحدة مقتبسة من أوبرا غربية: مدام بترفلاي، كارمن، تانهاوسان.

- هل صار حصولك على تمويل لأفلامك أسهل مما كان في السابق، بما أنك أصبحت تمتلك شهرة ومكانة مرموقة؟

* ليس الأمر سهلاً كما تتوقع. عادةً، إذا أردت أن تعمل مع موزعين أوروبيين، أو في مشروع مشترك، يتعيّن عليك أن تزوّدهم بالسيناريو، ولا توجد لدينا سيناريوهات، وتلك مشكلة كبيرة. لذا ينبغي أن تجد منتجاً يفهم عملك ويثق بك، وإلا سيكون الأمر صعباً جداً.

- قلت أن تحقيق فيلمك هذا كان صعباً جداً، وشاقاً عاطفياً على الممثلين. أردت أن أطرح عليك سؤالاً كبيراً: هل يستحق خلق عملٍ فني كل هذه المعاناة؟

* هذا سؤال جيد نستمر في طرحه على أنفسنا. لأنك عندما تحقق فيلماً، يعاني معك الكثير من الأشخاص، إذ تكون بعيداً عن بيتك، وأنت دائماً تظن أن ثمة أموراً تنتظرك، لكن تكتشف أن لا شيء ينتظرك، الأشياء تستمر. وفيما يتعلق بفيلم «مزاج رائق للحب» فهو من أكثر أفلامي صعوبة لأن العمل فيه استغرق عامين، وخلال إنتاجه، مررنا بالأزمة الاقتصادية الآسيوية، لذا كان علينا التوقف بسبب المشاكل التي واجهها المستثمرون، وكان علينا أن نجد غيرهم. لقد واصلنا العمل في الفيلم، عارفين أننا سنستمر إلى الأبد، ذلك لأننا وقعنا في غرامه.

فيلم «منطقة الاهتمام»
حينما يلعب الصوت دور البطولة في التعبير عن المأساة

الصوت من القيم الأساسية في الإبداع السينمائي، وإذا كان الفن السابع قد ظهر أول ما ظهر وهو مكتفي بالصورة الصامتة، فإن الصوت سيبرز كوسيلة مهمة، بعد ذلك، خاصة بعد تطوره وذيوع مؤثراته التقنية في عالم الصورة والإعلام. فالصوت يملك تأثيرا سحريا على أحاسيس المستمعين، كونه يمتص ويبتلع ويخترق الإنسان، ونحن نغدو مملوكيه حين نستطيع امتلاك الكائنات والأشياء برؤى (واضحة ومائزة) كفكرة. لذا فإن انفعال المتلقي بالصوت يتسم بالتماهي والاندماج والذوبان مع إيقاعه الرنان والمثير للمشاعر، لأنه انصهاري، ويرتبط بالتأثير، وينتج أثرا عاطفيا. وقد أحدثت هذه التقنية انقلابا في توازن الواقعي واللاواقعي، الذي كانت السينما الصامتة قد أفرزته، فنتج عن ذلك بروز مناخ واقعي يتميز بسحر الأصوات، وضجيج الكلمات، وصدى الرنات.

د.محمد فاتي
المغرب

وينتج الصوت السينمائي عن مصادر مختلفة ومنابع متعددة، فالمؤثرات الصوتية تختلف بحسب قوة نبرتها وشدة صخبها من جهة، وهمس صداها وبطء إيقاعها من جهة ثانية. وقد يتولد الصوت من ظواهر طبيعية/مناخية أو من تقنيات صناعية/تكنولوجية، ويوظفه المبدع السينمائي بهدف مقاربة الواقع والاقتراب منه، وإنشاء مسار من التفاعلات الفنية والذبذبات الجمالية المتوافقة مع خصوصية الشريط السينمائي ومقاصده الإبداعية. فالفيلم السينمائي الناطق يتكون من المجال البصري المحتوي على الصورة، ثم المجال الصوتي ومؤثراته السمعية. وهذا الأخير يتشكل في نسيج العرض على هيئة واحدة متفاعلة، ولكنها هي في الأصل تركيبة متداخلة من مجموعة من الخطوط المستقلة للصوت التي تمزج في جانب واحد، لتبدو بشكل موجي صوتي مرافق للشريط السينمائي.

ويلعب الصوت دورا أساسيا في الفيلم الأخير للمخرج البريطاني جوناثان غلايزر (منطقة الاهتمام /// the zone of interest)، حيث يشكل البؤرة المركزية التي تنبثق منها كل الأحداث، وترتبط بها كل الوقائع، وتتفرع منها كل التفاصيل. ذلك أن الفيلم يهتم بقضية سياسية حساسة (الهولوكوست) بكيفية مغايرة عن الأفلام السابقة التي تناولت المحرقة اليهودية ومعسكرات التعذيب النازية، إذ نتواصل مع الموضوع بكيفية غير مباشرة تفتقد لصور ولقطات ومشاهد لمختلف عمليات التعذيب والاعتقال والاغتيال، وتؤطر لنا ما يجري عن طريق مختلف الأصوات التي تصدر من الفضاء الرئيسي في الفيلم (معتقل أوشفيتز).

عنوان الفيلم (منطقة الاهتمام) يلمح مباشرة إلى مكان أو موضع يشكل كيانا مركزيا يثير اهتمام المتلقي ويجذبه إليه ويجره إلى متابعة ما يقع فيه من أحداث وتفاصيل. غير أن قصة هذا العمل السينمائي جعلت من هذه المنطقة بعيدة عن أنظار المتفرجين، غائبة عن إطار الكاميرا، متخفية عن عدسة المخرج. ولا يتواصل المشاهد مع هذا المكان إلا باستثمار حاسة السمع، واالتنصت لمختلف الأصوات الصادرة من هناك، ضف إلى ذلك المرجعية التاريخية والمعلومات الموسوعية المخزنة في الذهن عن طبيعة هذا الفضاء (معسكر أوشفيتز)، المشهور في الحرب العالمية الثانية بتعذيب المعتقلين اليهود، وإبادتهم بمحارق الغاز.

وعلى خلاف أفق انتظار المتلقي، جعل المخرج من قصر ضابط ألماني نازي يشتغل في هذا المعتقل، الفضاء الأساسي البارز بصريا والجلي مرئيا والمحوري في عمليتي التأطير والتصوير بالكاميرا. ليبقى السؤال المطروح من طرف الجميع، أيهما يمثل منطقة الاهتمام بالنسبة للمخرج ؟ هل هو فضاء الرفاهية والثراء (منزل الضابط) المقتنص بصريا؟ أم مكان البؤس والعذاب -الموجود بجانبه - الذي يتواصل معه المشاهدون عن طريق الصوت ؟.

و»منطقة الاهتمام» هو شريط مأخوذ عن رواية تحمل العنوان نفسه للروائي البريطاني مارتن آمس (١٩٤٩-٢٠٢٣)، صدرت في عام ٢٠١٤، وقام المخرج بتغيير أسماء شخصيات الرواية المتخيلة، واستبدلها بأسماء شخصيات حقيقية من تلك المرحلة.

يحكي الفيلم يوميات عائلة مكونة من زوج وزوجته إلى جانب خمسة أطفال وكلب، أما شخصياته المحورية فتتمثل في شخصية الضابط النازي رودولف هوس (كريستيان فريدل)، قائد معسكر الاعتقال «أوشفيتز»، وزوجته هيدفيش (ساندرا هولر)، تقطن العائلة في بيت كبير وشاسع، يتصف بالرفاهية في جميع جنباته وفضاءاته. حديقته الخضراء مليئة بالأزهار والأشجار والنباتات، محاط بكل وسائل الراحة والاستجمام والاستمتاع، متوفر على كل ما تحتاجه العائلة في التربية والتنشئة، اللعب والترفيه، التعليم والتثقيف، التسلية والتنفيس...

وعلى الرغم من أنه يحادي معتقل التعذيب والموت النازي (أوشفيتز)، إلا أن أفراد العائلة لا يأبهون بما يقع هناك، ويعيشون حياتهم بشكل تلقائي طبيعي غير مبالين بتلك الأوضاع المأساوية التي تحدث بالقرب من مسكنهم الفخم. فقد ألفوا آهات التعذيب وصرخات المسجونين في المعتقل، وتعودوا على روائح الجثث الصادرة من المحرقة ورمادها. ولم تنفعل أحاسيسهم أو تتحرك إنسانيتهم جراء ما يقاسيه الضحايا، رغم أصوات نحيبهم وبكائهم وآنينهم، ورغم نداء التوسل والاستعطاف الصادر عنهم، والممزوج بضجيج الضرب والتعذيب وإطلاق النار... وقد بلغ بهم عدم الاكتراث حدًا بات فيه سماع الصراخ والعويل وآهات الآلام والأوجاع وطلقات الرصاص، يشكل عاملا سلبيا يُعكّر اهتماماتهم الطبيعية وهواياتهم الدائمة وأنشطتهم العادية، ومصدرا لإزعاج حياتهم اليومية وروتينهم العائلي ومزاجهم النفسي.

يزاول أفراد الأسرة طقوس حياتهم اليومية، بكل وقائعها وإيقاعاتها الرتيبة، حيث تعودوا على التجمع حول الولائم التي تعدها الخادمات اليهوديات القاطنات قرب المعسكر. فقد استقدمت الزوجة هيدفيش مجموعة من النسوة بهدف العناية بالبيت وتنظيفه وترتيب محتوياته والاهتمام بمنطقته الخضراء وبستانه المليء بالأزهار والأشجار. هذا في المقابل تقوم الزوجة بالعناية بأبنائها وتربيتهم والحرص على تعليمهم وذهابهم للمدرسة. وفي المساء يحرص الأب على قراءة القصص لأطفاله قبل النوم بشكل يومي، وذلك بعد ساعات من العمل في المعسكر المجانب لقصره. ولهذا فالجميع منشغل في عالمه الأسري وواجبه المهني واهتماماته الشخصية، غير مبال بما يقع في تلك المحرقة أو بما يصدر عنها من أصوات وروائح ودخان ونار...

تتجنب عدسة المصور لوكاش زال الولوج إلى داخل المعتقل، وتتجول برتابة وحيادية بين مرافق المنزل، مبرزة الشرفة والغرف والممرات والسلالم وقاعات الطعام والديكورات المنزلية، إضافة إلى المجال الخارجي بحدائقه وأشجاره وأزهاره ومسبحه الكبير. وكل ذلك عن طريق لقطات استعراضية من كاميرا ثابتة بإيقاع بطيء يتوافق مع رتابة حياة العائلة وروتينها المتكرر وعاداتها النمطية.

وتلعب اللغة السمعية - الصوتية دورا رئيسيا في فيلم (منطقة الاهتمام)، باعتبار أن المخرج جوناثان كلايزر بنى حبكة فيلمه على الصوت ومصادره النابعة من معسكر الاعتقال بأوشفيتز . فالمشاهد لا يتواصل مع القضية المركزية للفيلم (المحرقة) إلا عبر مجموعة من الأصوات التي تقع في خلفية الصورة، بينما مصادرها تغيب عن حقل التأطير وعن مجال التصوير.

إن موضوع الهولوكست، باعتباره النواة المركزية للفيلم، تجري تفاصيله ووقائعه خارج الحقل المؤطر. فالفضاء المصور (قصر القائد الألماني) يفصله جدار سميك عن معتقل اوشفيتز (محور الأحداث) الذي يجري فيه التعذيب. ولا يتواصل المشاهد مع أحداث وشخصيات وفضاء المعسكر عن طريق الصور والمشاهد، بل إنه لا يتعرف على ما يجري بداخله إلا عن طريق مجموعة من الأصوات الصادرة من هناك.

لقد حاول المخرج أن يعالج موضوع المحرقة - الذي تعددت الأعمال السينمائية التي تناولته - من زاوية جديدة، متفردة ومختلفة عن الطرق التي اعتمدتها الأفلام السابقة، حيث اختار أن يغطي الأحداث الدموية والمأساوية التي تجري في الخلفية، بصورة منمقة مزخرفة لعائلة ثرية تعيش الرفاهية والثراء والحياة السعيدة. وهو، بهذا، لم يكن يتوخى صنع ماكياج سينمائي للمحرقة بهدف إخفاء معالمها أو طمس حقائقها، بل إنه نقل لنا كل ما يتعلق بأحداثها بطريقة جديدة مبتكرة، عبر إيصال مآسي الفاجعة ومصائبها ومعاناة ضحاياها بالصوت والأنين، الألم والحنين، الوجع والنحيب، البكاء والعويل....حتى يكون الفيلم أكثر تأثيرا على مشاعر المتلقي، وأكثر فاعلية في اختراق عواطفه وكسب عطفه واستمالة نفسيته في هذه القضية.

هكذا ننصت (نحن المشاهدون وعائلة القائد) إلى العديد من الأصوات المثيرة للانتباه، الصادرة من المعتقل:

- صوت الصراخ والعويل، البكاء والأنين، الألم والتوجع، النواح والترنح، آهات المعاناة والعذاب....
- صوت التعذيب والضرب والركل والرفس والصدام والقتال..
- صوت أقدام العساكر وخطوات أحذية الجيوش...
- صوت صفرات الإنذار والبنادق والمسدسات والطلقات النارية ...

فالصوت الطاغي منذ بداية الفيلم إلى نهايته - مع اختلاف في طبيعته وشدته - هو الصوت النابع من بناية أوشفيتز المحاطة بأسوار سميكة. فكان للمحرقة التي تجري في الطرف الآخر من السور وقعها على

البنية الصوتية للشريط، حيث نستمع إلى أصوات القطارات التي تنقل اليهود إلى المعسكر، وعمليات الحرق والإبادة، وصرخاتُ الضحايا وضجيج المسجونين وضوضاء الجنود...وكلها في خلفية الحوارات.

ففي الفيلم انعكست المعادلة السينمائية ليكون الصوت في الخلفية هو المتن، لا الصورة التي تظهر في الواجهة. ويتفاعل المشاهد مع هذا الأمر بتخيل الوقائع التي تجري هناك، وتوقع مصير المعتقلين والمعذبين، وتصوّر فواجع الاضطهاد والاستبداد. ويكون ما نراه أمامنا، تصويراً، أقلَّ شأناً مما نسمعه بأذننا، فلم تتمكن لا أحاديث الشخصيات في الواجهة ولا سلوكها الروتيني ولا أفعالها اليومية ولا تصرفاتها الاعتيادية من سرقة الأضواء من الصوت، العنصر الجوهري في الفيلم.

يشاهد الجمهور ما يقع أمامه، من مشاهد وحوارات، وذهنه في الخلفية، في حدود الصورة، حيث قمة برج المراقبة من المعسكر، وفي صدى الصوت الذي ينصت إليه دون أن يلمح مبعثه، حيث الصرخات المخنوقة والآهات المعذبة، ليكون المرئيُّ بذلك خلفيةً للمتخيَّل، ليكون الحوار خلفيةً لما يصل من آثار سمعية للقمع والتنكيل.

وإذا تجاهلنا الصوت الصادر من المحيط المحادي، فإن الشريط سيكون رصدا مملا لروتين يومي لعائلة قائد عسكري، تعيش حياة البذخ والهناء في قصر تتوفر فيه كل عناصر الاستجمام والراحة والترفيه من حديقة خضراء ومسبح كبير وشرفات واسعة بها أطفال يلعبون ببراءة، في سلام واطمئنان تامين. وفي الفضاء الخارجي طبيعة خلابة بأنهار وتلال وسهول وجبال، بينما الأحداث الجوهرية تقع في الهامش، خلف جدار اسفلتي بمعتقل سري يشهد كل أنواع القمع والتعذيب. إن السياق السياسي لما نراه من أحداث في الشاشة مرتبط بما وراء المشهد، في أطراف الصورة وحقلها غير المؤطر، حيث ينبعث الصوت الدال على مضمون الفيلم ووقائعه المأساوية.

هكذا استقلت الصورة عن الصوت هنا، بينما كانت المشاهد الحوارية بين الممثلين تتجاهل كل ما يحيط بهم في الخلفية المتوارية خلف الجدار، وكان الصوت بالتالي هو النواة المركزية التي تربط بين الفضاءين المنفصلين (فضاء المنزل/ فضاء المعسكر). فالكاميرا تتعقب سيرة القائد النازي وعائلته التي تعتني بمنزلها وجميع جوانبه من حديقة ومسبح وزهور وثمار وغرف وشرفات ولعب أطفال...الخ.

وإذا كان السور الإسمنتي هو الجسر الفاصل بين عالمي الفيلم : عالم السعادة (المنزل) وعالم المأساة (المعسكر)، فإن الضابط الألماني كان يشتغل باستمرار في فضاء ثالث هو مركز الاجتماعات النازي، وهو مكان يلتقي فيه مجموعة من المهندسين والعساكر الألمان بغية التخطيط لإنشاء محارق أخرى، مجهزة لاستقبال اليهود الذين هجروا إليها بالقوة والعنف، عبر مجموعة من القطارات المخصصة لتنفيذ مخطط الهولوكوست.

وقد أدت الموسيقى التصويرية - التي أنجزتها عازفة الكمان البريطانية (ميكا ليفي) - دورا أساسيا في التعبير عن الزخم المتضارب من الأحاسيس المختلفة والمشاعر المتنوعة في الفيلم : الحب، السعادة، البهجة، المتعة في جهة (القصر)، و الخوف، الألم، الحزن، العذاب في الجهة الأخرى (المعسكر). فقد نقلت الموسيقى هذا الصدام النفسي والتعارض العاطفي بشكل مبتكر وجديد، يتوافق مع طبيعة أحداث الفيلم وشخصياته الرتيبة، حيث يختلط صوت الموسيقى - خصوصًا في بداية الفيلم ونهايته - مع نحيب وصرخات المعتقلين في المعسكر، وما يطلقونه من أنفاس مكتومة وأنين داخلي، ويصاحب كل ذلك ظلال تمتدّ على مساحة الشاشة.

لينتهي الفيلم بأنغام أوبرالية ممزوجة بصرخات وصيحات وآهات تثير الوجل والخشية، بإيقاعها الفخم ورنتها الشديدة. كما نستمع، كذلك، إلى موسيقى مخيفة وصوت يثير الرهبة والذعر، بإيقاع قرع طبول الحرب، والجرس القوي والصادم لأجراس الكنائس. وهذه الرنات الصوتية القوية والألحان الموسيقية البليغة تخلق في نفسية المشاهد حالة من الخوف والهلع والفزع، على عكس العائلة الغنية - في الفيلم - التي لم تأبه أبدا بكل الأصوات المريعة التي كانت تستمع إليها بشكل اعتيادي يومي، دون تأثر أو انفعال.

ختاما، يبقى أن نشير إلى أن فيلم (منطقة الاهتمام) قد فاز العام الماضي بـ «الجائزة الكبرى» وجائزة «الاتحاد الدولي للنقاد - فيبريسي» في مهرجان «كان» السينمائي، ثم حاز الفيلم مؤخرًا على جائزة «الأوسكار» عن أفضل فيلم أجنبي لعام ٢٠٢٤. وقد شاءت الأقدار أن يكون فوز الفيلم - وهو الذي يستعرض محرقة اليهود وإبادتهم سابقا - بجائزة الأوسكار، متزامنا مع المجزرة التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني على يد المحتل الصهيوني الغاشم. وفي هذا الصدد أدلى مخرج الفيلم جوناثان جليزر بتصريح قوي وصرخة رافضة لما يقع من قتل وقمع وقهر للشعب المستضعف في غزة ، مقارنا ذلك بمحرقة الماضي : « يصور فيلمنا مآلات التخلي عن الإنسانية، وهي التي حددت شكل ماضينا وحاضرنا بأكملهما، الآن نقف هنا بصفتنا رجالا يرفضون أن تُختطف يهوديتهم والمحرقة، على يد إحتلال أدى إلى إندلاع صراع طال الكثير من الأبرياء».

من الأدب إلى السينما
تجربة الشاعر ثيو أنجيلوبولوس

محمد بنعزيز
المغرب

أكتب القصص وأخطط لتصويرها. ولتعميق هذه النقلة من وسيط إبداعي لغوي إلى وسيط بصري أعود لعمل شاعر أصبح مخرجا، إنه اليوناني أنجيلوبولوس الذي جلب الكاميرا لالتقاط الصور الشعرية...
وقد استمتعت بتصوراته في كتاب ترجمه الكاتب البحريني أمين صالح، وهو الذي ترجم كتاب «النحت في الزمن» لتاركوفسكي. وقد نشر صالح مؤخرا كتاب «سينما مطرزة بالبراءة» عن المخرج الإيراني عباس كيروستامي.
عندما قرأت جملة أندري بازان «تمتص السينما تقنيات الرواية»، كانت قد انفتحت لي آفاق لا حدود لها. غمرني فرح جنوني ونور أضاء طريقي. فجأة رأيت أن لمئات الروايات التي طالعتها جدوى هائلة. من جرجي زيدان مرورا بالمنفلوطي ونجيب محفوظ وحنا مينة ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف ودوستويفسكي وألبيرتو مورافيا وألبير كامو وألان روب غرييه وغارسيا ماركيز وخورخي أمادو وتوني موريسون وإسماعيل كاداريه... كانت تقاليد الحكي تترسخ في ذاكرتي.
هنا تلتقي الرواية والسينما. كما يلتقي الشعر والسينما على مستوى الصور أيضا، فكلاهما يعبر ويصور ولا يحلل. لأن التحليل هو مهمة الفلسفة التي تمزق موضوعها.
يقول فورد كوبولا «إن المسرح والشعر أقرب للسينما من الرواية» وهذا صحيح على مستوى الصور. الصور هي التي تخلق الانفعالات. في الرواية نجد صورا واستعارات أيضا، ومن أكثر الرويات التي تأثرت بها «بطل من هذا الزمان» لليرمونتوف الروسي، ورواية «جذور» للأمريكي أليكس هيلي الذي صور كيف يخطف الأفارقة ليصيروا عبيدا في أمريكا... وكيف كان كونتا كينتي يحسب مرور الزمن بوضع حجر في قلة كلما رأى القمر بدرا... كان يحصي الشهور... بشكل بصري... ويذهب بازان إلى أن الواقعية الجديدة في إيطاليا (فيليني ودوسيكا) متأثرة بالكاتب الأمريكي دوس باسوس...
وهذا دليل على أن تلاقح السرد الروائي والصور الشعرية يعطي أفلاما عظيمة. أفلام تمتص تراكما سرديا وتصويريا ضخما. تراكم لا يمكن للسيناريست أوالمخرج توظيفه إن لم يطلع عليه.
لنعرض هنا لتجربة شاعر صار مخرجا، إنه ثيو أنجيلوبولوس. بداية يعترف أن تجربته الفكرية الأولى مستمدة من الأدب، أساتذته الأصليون كانوا شعراء، وهو لم يتأثر بهيرودوت بل تأثر بهوميروس و ت س إليوت.

سبق لي أن قرأتُ أنه من المخجل أن تكون معارف المخرج أقل من معارف الممثل أو السيناريست... في هذا الكتاب الذي نعرضه، نحن أمام فنان مثقف تتنوع مصادر تكوينه، فهو يستشهد بأرسطو الذي اعتبر الشعر أهم من التاريخ، لأن التاريخ يهتم بما كان فقط، بينما الشعر يهتم بما كان وما هو ممكن... هوميروس هو إنجيل اليونانيين... وقد تأثر برواية دوستويفسكي «الجريمة والعقاب» حيث يتم إعادة بناء الجريمة، ومن هنا استلهم عنوان فيلمه الأول «إعادة بناء».
نتيجة لهذه المؤثرات فأفلام أنجيلوبولوس مكتنزة بالعناصر الشعرية، ويحضر فيها الإيحاء كقوة طاغية... ومن التقنيات التي يوظفها الشاعر المخرج لتحقيق ذلك وضع الحدث خارج الشاشة. وهذا من تأثير المسرح على أفلامه. يشرح بأن بقاء العنف خارج الشاشة جزء من التقليد الفني للتراجيدية الإغريقية... نحن لا نرى مشاهد الموت والعنف على المسرح... نرى النتائج.
في نظريته الفنية يحذر من الاستفادة من الوقائع الحقيقية الموثوق بها لأنها تفرض انحرافا على اللغة الشعرية، وهو يستخدم الأسطورة لتجنب الواقعية المفرطة. ومن علامات حرصه على صلة الشاعر والمخرج حوّل قصيدة له إلى فيلم. قصيدة عن المنفى الداخلي والفيزيائي، فيلم بعنوان «رحلة إلى كيثيرا» وهي جزيرة الحب والشهوة في الأسطورة اليونانية، جزيرة ملكة الجمال أفروديت.... يزورها المخرج والمتفرج بحثا عن الإلهام.
يتأسس هذا التحويل وهذا البحث على الكتابة الجيدة، يقول أنجيلوبولوس:
«بدأت بكتابة القصائد والقصص القصيرة، ثم انتقلت إلى السينما. لذلك فقد تأثرت بحيز مختلف، حيث فعل الكتابة هو القاعدة الغالبة للعبة. بناء على ذلك سعيت للشيء ذاته في السينما».
يكتب السيناريو بجمل قصيرة كما في روايات إرنست همنغواي، يستخدم جملا دون نعت لكي لا يوجه الممثل لصفات الشخصية منذ البداية، مثلا يكتب شاب ولا يكتب غاضب أو وسيم. ومن فرط دقتها وتفصيلها يمكن نشر سيناريوهات أفلامه كأعمال أدبية. يقارن بين الإخراج والكتابة، يقول أن الكتابة تقتضي عزلة جميلة، بينما في الإخراج تكون مكشوفا أمام كل فريق التصوير... إن وقت الألم هو وقت الفعل...
في تعامله مع السيناريو أثناء عملية الإخراج يبحث عن مسار بين منهج هتشكوك الذي يلتزم حرفيا بالسيناريو وغودار الذي يكره السيناريو الإسمنتي، يبدأ ذلك المسار بمطلع يكشف مرجعه:
«ثمة دائما مفتاح، مفتاح يفتتح المشهد، عليك أن تجده»، لا يزال يفكر بمنطق مطلع القوافي... يجد المفتاح – المطلع لكن لا يشرع الباب تماما، يفسر:
«أنا مع الفيلم الذي يحتفظ بمقدار معين من السرية ولا يفشي سره بسهولة»... يتحدث ناقد قديم عن القصيدة التي لا تمنح نفسها من القراءة الأولى ... للشعر دلال الأنثى إذن.
ما الجامع بين القصيدة والفيلم؟

الدهشة.
إنها براءة التحديقة الأولى لرؤية العالم من عبر التخوم، يقول أنجيلوبولوس:
«إني أحاول أن أجد طريقا من الهيولية إلى الضوء».
هذا البحث بصري أساسا، وهو يفحص الضوء الذي يخترق الكتلة الصماء... لكن الشاعر المخرج لا يتجاهل الصوت والإيقاع.
فالشعر ينظم لينشد. وهو لا يتم شعرا إلا بالنبر والتنغيم. وقد أدركت واضعة موسيقى أفلام أنجيلوبولوس هذا الجانب في إبداعه، لذا لا تقرأ سيناريوهاته مصلوبة على الورق، بل كانت تطلب من المخرج أن يروي لها قصة الفيلم شفويا، تقوم بتسجيل صوته وتعد الموسيقى تبعا لإحساسها بالنبر.
تكون الموسيقى جاهزة قبل التصوير، وهي عامل مؤثر. ويصغي المخرج للموسيقى التصويرية أثناء التصوير، حينها يستخدم ميكروفون للحوار وآخر للموسيقى. يسجلهما دفعة واحدة لذا لا يلجأ لميكساج بعدي... بهذه الطريقة، لا تشتغل الموسيقى في خلفية المشهد على المتفرج فقط أثناء عرض الفيلم... بل تشتغل على الممثل أيضا أثناء الأداء والتصوير...
هكذا يعيش الممثل والمتفرج نفس الأجواء. وهنا يظهر جانب التلقي في النظرية الفنية للمخرج، لا يقارب أفلامه كمعادلات لكي لا يفقد طزاجة الشعر. ويأخذ معه المتفرج لعبور التخوم. يقول « إذا لم تستقبل فيلما بطريقة سحرية فهو ليس شعريا»... كيف؟
أن يحقق المتفرج استجابة شعرية مجازية أثناء مشاهدة الفيلم...
في أفلامه، يستبدل أنجيلوبولوس الوقائع بعناصر شعرية تجريدية، يستخدم المجاز بهدف صقل الصورة وتصعيدها إلى مستوى أرفع. يريد لأفلامه أن تعلم المتفرج كيف يحلم، ويقول أن أفلامه تستدعي التأمل وليس الفرجة الكسولة.
واضح أن الشعر يحضر في عملية التلقي، والسبب أنه كان حاضرا في عملية الكتابة... في السرد والتخييل... لتحقيق ذلك، يبحث أنجيلوبولوس عن قصة تضع الإنسان في مركز الكون... هنا لب الحركة الإنسية. وحين يعثر على تلك القصة يوكل كتابتها لشاعر يتعاون معه ليكتب سيناريوهات أفلامه. شاعران يكتبان سيناريو. وهذا الشاعر الآخر هو الإيطالي تونينو جويرا **Tonino Guerra**. للإشارة فقد سبق للشاعر جويرا أن عمل كسيناريست مع فيديريكو فيليني وأندري تاركوفسكي.
مع هذه الأسماء يظهر وزن الكتابة في السينما. كما يظهر دور الموهبة والثقافة والخيال في كل إبداع. يقول ستانيسلافسكي «لا وجود لفنان دون خيال».
ختاما تكمن ميزة المخرج أنجيلوبولوس في كشفه للكثير من طرق عمله، وهذه ملاحظة مؤسسة على عشرات كتب المخرجين التي قرأتها، والتي أجد أن أصحابها يتجنبون توضيح طرق اشتغالهم، وقد كشف مخرج روسي مؤخرا أن تاركوفسكي اعترف له بخوفه من التعامل مع ممثلين جدد لأنهم قد يسرقون منه «الأسلوب». (دفاتر السينما عدد فبراير ٢٠١١).
مع مثل هذا الحذر والبخل الروسي، يتضح أن المخرج اليوناني كريم جدا في كشف طريقة عمله، الكشف هو جزء من نضاله، وهو يعتبر الفيلم شكلا لمقاومة العالم المعطوب.

تمثيل الأسرة في السينما:

من الهامش الاجتماعي إلى مركز السرد البصري

عبدالسلام دخان
المغرب

تعد السينما مرآة ثقافية تعكس التمثيلات الاجتماعية للأسرة، لكنها لا ترتبط بالمنورات الميثولوجية الصرفة، أو المحاكاة الواقعية المعهودة، ولكنها فضاء بصري ينتج المفاهيم وتعاد تشكيلها وفق سنن الفيلم. في ظل الهيمنة الذكورية التاريخية، ظلت المرأة حبيسة أدوار نمطية داخل السينما العائلية: الأم المُضحية، الزوجة المطيعة، أو الابنة الخاضعة.
وكانت هذه الأدوار جزءا من آليات تكرس التراتبية الجندرية وتعيد إنتاج السلطة الأبوية. لكن مع صعود الخطابات النسوية، بدأت السينما تعيد تشكيل هذه التمثيلات والرهان على فلسفة الصورة، عبر نقل المرأة من موقع الكائن السلبي إلى الذات الفاعلة التي تفكك البنى الرمزية وتعيد تخييل مفاهيم مثل الأمومة والفضاء المنزلي. في هذا السياق، تقدم السينما المغربية تجاربها البصرية والميلودرامية الثرية، لتحليل التمثيل النسوي للأسرة، خاصةً في فيلمي «الراقد» للمخرجة ياسمين قصاري، و»آدم» للمخرجة مريم توزاني. هذان العملان يشكلان تجارب بصرية لتفكيك الخطابات المهيمنة، وتحويل الأسرة من سجن أبوي إلى فضاء تفاوضي. بمرجعيات اجتماعية وفكرية وأخلاقية متباعدة ومختلفة.

I.اختلالات الأسرة في فيلم «الراقد»

يقدم فيلم «الراقد» تصويرا لا يتساوق مع معهود التلقي البصري، لأنه يقدم منجزا قاتما للأسرة المغربية عبر امرأة أرملة تعيش في منزل ضيق مع ابنتها المراهقة. و لا يكون السجن ماديا في هذه الحالة ، لأنه يراهن على التمثيلات البصرية، وممكناتها التأويلية. ذلك أن الإضاءة الخافتة التي تغمر الغرف، والنوافذ الضيقة التي تطل على شوارع مكتظة، والجدران العالية التي تحجب الضوء، كلها عناصر تجسّد العزلة العاطفية والقيود الاجتماعية. المشهد الأكثر دلالة هو ذلك الذي تراقب فيه البطلة الشارع من خلال فتحة صغيرة في الجدار، حيث تصبح النافذة استعارةً للرقابة الذاتية التي تفرضها التقاليد على جسد المرأة ونظرتها إلى العالم.
الأمومة في الفيلم هي عبئ وجودي مضاعف غير قابل للتقويض. في مشهد الاستحمام، تظهر الكاميرا جسد الأم وهي تغسل ابنتها بحركاتٍ آلية، بينما تعكس تعابير وجهها التعب والاغتراب. وارتباطا بالسرد السينمائي تتحول الأمومة إلى سجن مزدوج: بيولوجي (رعاية الجسد) ورمزي (الحفاظ على «شرف» الأسرة). حتى الحوارات بين الأم وابنتها تتحول إلى طقوس صمت، كأن الكلمات فقدت قدرتها على تجسير الهوة بينهما. في المشهد الأخير، تجلس الأم وابنتها على مائدة الطعام دون تبادل كلمة، بينما يسمع صوت مذياعٍ يذيع خطابً دينيا يكرّس دور المرأة «حارسة للقيم». هذا التناقض بين الصوت الذكوري المهيمن والصمت الأنثوي تعليق ساخر على آليات الهيمنة التي تحوّل المرأة إلى حارسة لسجنها.

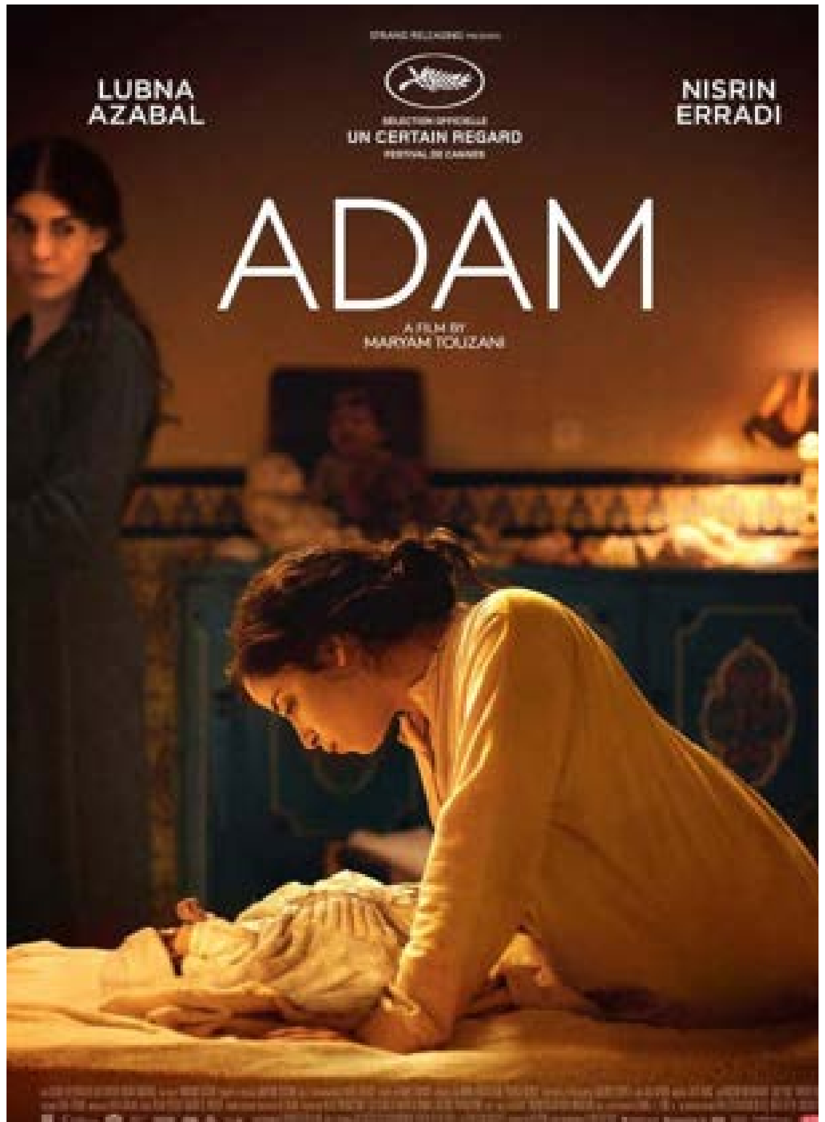
II.إعادة تخييل الأسرة في فيلم «آدم»: من العار إلى التضامن

إذا كان فيلم «الراقد» يجسد الأسرة كسجن، فإن فيلم «آدم» يحوّلها إلى مجال للتحرر. يرتبط السرد الفيلمي بلقاء بين امرأتين: «عبلة» أرملة تعيش مع ابنتها الصغيرة، و»سامية» شابة حامل خارج إطار الزواج. الفيلم يعمل على تمظهر القيود الاجتماعية، و يعيد تعريف المفاهيم المرتبطة بالأسرة عبر تفكيكها وإعادة تركيبها. وبموجب ذلك يتحول الفضاء المنزلي ورشة عمل، حيث تدير»عبلة» مشروعا صغيرا لبيع الخبز والحلويات من خلال نافذة منزلها، محولة المطبخ من فضاء للتبعية إلى مصدر للاستقلال الاقتصادي. وتعمل اللقطات القريبة ليديها وهي تعجن العجين، أو تشكل الحلويات على بيان صلابة القوة الناعمة، وقدرتها على تحويل معهود العيش بتكراره القاتل إلى فعل مقاومة متجدد. العمل المنزلي، الذي طالما أُعتبر «غير منتج» في الخطاب الذكوري، يتحول مع الصلابة الناعمة إلى مصدر للفخر والتمكين. والجسد الأنثوي، الذي كان مصدر «عار» في الخطاب التقليدي، يتحول إلى فعل للخرية وتغيير المفاهيم عبر طاقة العمل والفعل الإنساني.
تظهر «سامية» حملها كعلامة على التمرد، بدل الشعور بالخيبة والعار. في مشهد الولادة، تبرز بذكاء فني الكاميرا جسدها المتعرق والمتألم، لكن الإضاءة الدافئة والألوان الأرضية تضفي على المشهد هالةً من القداسة. الجسد الذي كان ينظر إليه كمصدر عار يصير رمزا للقوة، لأن المرأة استعادت حقها في امتلاك جسدها وسرديتها المخصوصة.
التضامن الأنثوي هو القلب النابض للفيلم. العلاقة بين «عبلة» و»سامية» قائمة أو المصالح، بل على التضامن في مواجهة نظام أبوي يجرمهن. حين تقرر «سامية» التخلي عن ابنها «آدم» خوفا من الوصمة، تقنعها «عبلة» بتبنيه قائلة: «العار ليس فيك، بل فيمن يفرضون العار». ويمكن عد هذه العبارة بمثابة بيان سياسي يعيد تعريف الأمومة وأدوارها الاجتماعية والأخلاقية.
اللغة السينمائية في فيلم «آدم» مساهمة في تفكيك الخطاب الأبوي. وتستخدم الألوان كحوار بصري مع الضغوط الاجتماعية: اللون الأزرق الباهت الذي يهيمن على المشاهد الداخلية يعكس ثقل الأجواء المحافظة، بينما تخلق الألوان الدافئة (كالأصفر الذهبي أثناء مشهد الرقص) مساحاتٍ من الأمل. وتشكل

الموسيقى دورا دورًا محوريا في تطور درامية المحكي البصري وخلق توثرات الحبكة والتباساتها. مشهد الرقص على أنغام أغاني وردة الجزائرية هو لحظة تحرر رمزية: «عبلة»، التي كانت ترفض حتى تمشيط شعرها، تبدأ بالتحرر تدريجيًا. الكاميرا تلتقط ارتعاش جسدها أولاً، ثم اندماجها الكامل في الإيقاع، كأن الجسد نفسه يرفض قيود الحداد. يتجاوز الرقص وظيفة الحركة ليشكل فعل مقاومة ييكشف صرخة الجسد وطاقته بوصفه تمظهرا للادراك الأنطلوجي والتعبير عن الحضور بالبهجة بدل الخوف من العقاب الأخلاقي.
يعتمد الفيلم على تفكيك الرموز الثقافية وإعادة تفسيرها. اسم «آدم»، الذي يحيل إلى بداية الخليقة في الخطاب الديني، يصبح رمزا لبداية جديدة خارج الأطر الأبوية. الابن «غير الشرعي» يمثل طفلٌ إمكانية التحرر من التصورات الجاهزة، إنصافا للمرأة وحقها في حياة كريمة، خارج الحراسة والعقاب.اقترابا من مفهوم الواجب والحق والتفكير العقلي بدل تقديس الذاكرة وتمثيلاتها الأخلاقية.

III.سينما نسوية: من الهامش إلى المركز

تهدف السينما النسوية إلى تقديم نسخة «أفضل» من الواقع، عبر تفكيك آلياته. فيلم «آدم» يكشف معاناة الأمهات العازبات، و يعري النظام الاجتماعي الذي ينتج هذه المعاناة. الصمت الذي يخيم على مشهد تسليم الطفل إلى الملجأ إدانة للصمت المجتمعي إزاء قضايا النساء الحارقة. والأهم من ذلك، أن هذه السينما ترفع أسئلةً جوهرية: من يملك الحق في سرد القصة؟ من يمنح الشرعية الأخلاقية؟ في الأفلام التقليدية، تكون الكاميرا عين الرجل، تراقب المرأة وتقيدها داخل الإطار. أما في السينما النسوية، تصير الكاميرا عين المرأة، تلتقط تفاصيل مقاومتها اليومية: ارتعاش اليدين أثناء العمل، نظرات التحدي الخاطفة، لحظات الضعف التي تتحول إلى قوة.
يعالج التمثيل النسوي للأسرة في السينما إشكالية معقدة تتمثل في إعادة إنتاج الذات الأنثوية داخل فضاء العائلة، حيث ينظر إلى الأسرة كمجال متحول تتشابك فيه التفاعلات بين الجسد والزمان والذاكرة في عملية مستمرة من التشكل والتداخل. ويرتكز هذا التمثيل على تصور العلاقة بين الذات الأنثوية والبيئة المنزلية كنسق غير مكتمل، يتولد ويتجدد من خلال توترات داخلية تظهر في الإشارات الجسدية والإيماءات الصغيرة التي كثيرا ما تسبق الكلام أو تتجاوز الحاجة إلى الشرح اللفظي، الأمر الذي يؤكد على حضور الجسد كذاكرة حية ومنبع أساسي للمعنى داخل التجربة النسوية السينمائية.



تنسجم هذه الرؤية مع مفاهيم الوعي الجسدي التي تنظر إلى الجسد كموقع للتجربة الحسية التي تعيد إنتاج الذات بشكل مستمر عبر الممارسة اليومية، بينما تتخذ السينما النسوية من الكاميرا «عينا تأويلية» تتجاوز مجرد التوثيق لتكتشف البُعد الماورائي الكامن في اللحظات اليومية من خلال لغة بصرية تتسم بالتباطؤ والتركيز على الحواس وتضخيم لحظات الصمت، ما ينتج زمنا سينمائيًا بديلًا بعيدا عن إيقاعات الإنجاز والأداء التي يفرضها المنطق الرأسمالي على حياة الفرد.
وتتقاطع هذه الرؤية مع تحليلات اجتماعية حديثة تشير إلى أن الضغوط النفسية التي يعاني منها الإنسان في المجتمع المعاصر تتشكل بشكل رئيسي عبر ضغوط داخلية متجذرة في أنماط الحياة اليومية التي تحث على سعي مستمر للتحسين الذاتي والإنتاجية، الأمر الذي يؤدي إلى حالة من الإرهاق الوجودي وتفتيت الهوية الشخصية، حيث تعكس السينما النسوية هذا الواقع عبر نقد ثقافي عميق يبرز أهمية استعادة التوازن بين الذات والبيئة كآلية مقاومة للهيمنة التي تمارس على الجسد والروح.
وتتجسد هذه الأفكار في أعمال سينمائية تعتمد على لغة بصرية تقارب التفاصيل الحياتية اليومية بصورة دقيقة لتنتج سرديات مضادة تعيد قراءة

الفاعالية الأسرية من زاوية الجسد والتوترات الكامنة داخله، إلى جانب أعمال أخرى تعيد تأويل العلاقة بين الأم وطفلها بما يبرز مرونة الأسرة وقدرتها على التفاعل مع التغيرات دون الانحصار في أدوار تقليدية جامدة.

IV.الادارك البصري المغاير:

تقترح السينما النسوية إدراكا بصريا مغايرا للأسرة، يتحدى النسق التمثيلي التقليدي القائم على ثنائيات الثبات والانسجام. فبدل تصوير المنزل كوحدة مغلقة تنتج الهوية والطمأنينة، تظهره كبنية متخالفة تتقاطع فيها الأزمنة والأمكنة، وتتسرب عبر مساماتها حالات التوتر والتشظي والافتقاد. وتبعا لهذا المنظور تقدم الأسرة ككيان سردي ملتبس في معهود الحياة اليومية. وتعمل على تفكيك العلاقات الأسرية، حيث تتجلى الروابط – خاصة بين الأم وابنتها أو الزوجة ومحيطها، والاهتمام بالنسيج العطافي والمجتمعي الداخلي.

في هذه المساحة البصرية المعاد تشكيلها سينمائيا، تطرح الأمومة كأفق وجودي هشّ يتجلى فيه ثقل الزمن، والأعباء الصامتة التي تعجز عن التحول إلى لغة. تتحول الكاميرا وفق هذه السردية إلى مشارك فاعل في تطور الأحداث وترتيب التفاصيل المهملة: ترتيب المائدة، السكون الثقيل لغرفة مهجورة بعد صراع غير مرئي، لحظات الانتظار. يتعلق الأمر بسينما تستكشف الفقد وتعيد تشكيل الذاكرة كأثر لمعاناة جسدي خارج سرديته المألوفة، اقترابا من إدانة السلط واشكال الترويض. ولا يهدف هذا التمثيل إلى رفض العائلة جذريا، ولكنه يحمل مطرقة نيتشه ليكسر المسلمات وينتصر للقلق بدل الطمأنينة الهشة. ولذلك يمكن القول باستحالة تطابق المصائر والرؤى والمرجعيات. وتكتسب المسافات بين الشخصيات دلالة وجودية، حيث يقرأ الصمت بوصفه كثافة بصرية. تصبح الطقوس اليومية (كالجلسات العائلية) مجالا لتوترات خفية تُفكك عبر حركة الكاميرا الدقيقة وتركيب اللقطة والإضاءة بوصفها حاملا نفسيا. هذا الاشتغال على الهامش السردي يهدف إلى تقويض سلطة الحبكة التقليدية وإعادة الاعتبار لما لا يُقال أو يُحسم، وللتكرار الذي يظل غير منظور.

تتجاوز السينما النسوية التفكيك نحو اقتراح جماليات بديلة: فهي «تُؤنّث الزمن» عبر إبطاء الإيقاع السردي وتحويله إلى فضاء للتجاور، حيث يصبح الحب اختبارا يوميا للتماس والتجاور واحتمال الاختلاف. هكذا تقدِم السينما النسوية العائلةَ كفضاء قيد التشكُّل المستمر، عبر جماليات توترية ترصد تشكّل الذات في مواجهة اللايقين. استعادة التجربة العائلية لكتابة التفاصيل المُقصاة، مؤكدة أن التمثيل البصري فعل مقاومة يمارس من قلب هشاشة الوجود اليومي، ومن داخل الثغرات التي تهملها العين المستعجلة.

مراجع

١.أفاية محمد نور الدين : الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل- عكاظ، الرباط ١٩٨٨.
٢.إبراهيم عمار: الرواية العربية والمونتاج السينمائي نحو نظرية لتكاملية الفنون، دار كنور المعرفة،الطبعة الاولى ٢٠١٩
٣.بنكراد سعيد – السيميائيات والتأويل : مدخل لسيميائيات ش . س. بورس- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت. ٢٠٠٥.
٤.معزوز عبد العالي – فلسفة الصورة – الصورة بين الفن والتواصل – مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضا. ٢٠١٤.
٥.محمد اشويكة، السينما المغربية تحرير الذاكرة ..تحرير العين، منشورات السليكي إخوان، الطبعة الأولى ٢٠١٤
١-André BAZIN, Qu’est ce que le cinéma? III – Cinéma et sociologie, Editions ٧ème art, du CERF, Paris, ١٩٦١
٦.Baudrillard.J : Le système des objets. Col. Tel, Ed : Gallimard – Paris, ١٩٦٨
٧.Barthes.R : Poètique du récit, Ed : seuil – Paris, ١٩٧٧.
٨.Deleuze.G : L’image- mouvement, T١, Ed : de minuit – Paris, ١٩٨٣.
٩.Eco Umberto : La structure absente, Ed : mercure de France – Paris, ١٩٧٢.
١٠.M.Driss JAIDI, Le cinéma au Maroc, Collection Al Majal, Rabat, ١٩٩١

الجذُور المقدَّسة لمسرحِنا

تشيكايا أو تامسي

(الإنسان أكثر شساعةً مما نَفترض، نُغرقه في أيامنا هذه عِوَض أن نُنعشه)
-روني شار

يتساءل الكاتب الكونغولي تشيكايا أوتامسي Tchicaya u tam’si باستمرار في أشعاره ومسرحياته ورواياته عما آلت إليه المجتمعات الإفريقية، وعن الفراغ السياسي الذي أعقب السنوات الحافلة بالكفاح ضد الاستعمار ثم غالبا ما قام «أوتامسي»، من خلال صيغ هجائية، بفضح سلوكات أولئك السياسيين المتأهبين لبيع أرواح وشرف شعوبهم. من أعماله التي تأتي شاهدة على ذلك وبشكل خاص: روايته الجديدة: «الثمار العذبة لشجرة الخبز» عن دار النشر «سيغرز Seghers» باريس سنة ١٩٧٨. في هذا النص يدعو «تشيكايا أوتامسي» مرة أخرى إلى ضرورة العودة إلى التقاليد من أجل إنقاذ هوية مسرح إفريقي أصيل.

ترجمة وإعداد:
د. بوجمعة العوفي
المغرب

ليس لإفريقيا السوداء الشفهية نفس التصور فيما يخص المسرح، كما لأوروبا المثقفين. كان من اللازم الاقتصار على قول ذلك وعدم الإقرار، مثلما حصل من قبل، بأن مفهوم المسرح نفسه غريب عن عبقرية الإفريقي. ما هو مُسَلّم به أن الشفهية لا تَعْرِضُ بيانا خارج الذاكرة الجمعية، لا تُسْنِدُ الشفهيةُ إلى أحد أبُوّةَ هذه الرسالةِ أو تلك، مهما يكون الشكل الذي تأتي عليه هذه الرسالة. وسواء مع غياب الشكل، أو غياب الرسالة، فليس ثمة ـ طبعا ـ بيان أو أمكنة مشهدية أو أجساد محترفة منذورة للتمثيل المسرحي. وما قيل بشأن المسرح، قيل بشأن أشكال تعبيرية أخرى: كالرواية مثلا، ثم قيل كذلك بخصوص فن الرسم. ذلك هو سبب الاشتباه الحاصل لدينا بخصوص الكتابات التي يأتي بها الأفارقة في علم الأدب كما في الفنون الجميلة. وباستثناء الفن الزنجي والرقص المسَلّم بهما، فإننا مع ذلك نبحث عبثا، بخصوص الرقص، عن معرفة من يكون ذلك المصمم المُلهَم بخصائص الراقص الإفريقي؟ أهي الفطرة أم عوامل الدم والحدس؟

لكن ما هو أقلُّ قبولا للاعتراض، أنه لا نرى في الحقيقة، إلا أمثلة قليلة للمكان المخصص لتمثيل مشهد الحياة الذي نمنحه أنفسنا خارج هذه الحياة. هكذا يتم الاحتفال بالطقس التراجيدي للموت في المكان الذي تمت فيه معاكسة المصير.

وفي الواقع، ليس هناك شعب لا يُمسْرِح أدنى فعل من التصرفات الأساسية لحياته. نولَدُ، نشربُ، نلعبُ. ونرى قواعدَ تتهيأ لتسمح بتجاوز الابتذال الظاهري لكلّ من هذه الأفعال التي تُحوّلُها نفس القواعدِ إلى طقوس تشَفّعيه متنوعة. لأن هذه الكيفية في التواجد بالمسرح، ثم داخل الحياة ومسرحة كل شيء أو إبدالِه إلى طقس، هي التماس أبدي للمطهر. أو هي بكل بساطة تعبير عن مشيئة لا تُقهر في منح اتساع أكبر للإلهام العميق الذي يُمَكّن من الخروج بسلام من غَمَراتِ الحياة، ومن أجل استراحة الذات، يَلزَم التخلص من رداءة العيش. ولا يجب أبدا فقدانُ مراقبة الذات أو فقدانُ الاتصال بما يجعل محيطنا مأهولا دون عِلْم منا.

حول الأساطير المؤسِّسَة:

عندما نرقص ونعشق، نَعْلَم بأن كل انفعال لكي يكون ظاهرا لنفسه، يمر عبر إخراج لإشارات التصريح الإهدائي الذي نُكَوّنُه بخصوص تلك الرقصة وذلك العشق. رقصة عشق على شرف المحبوبة الغالية، ورقصة عشق من أجل الأطياف الجليلة. لا تكون الهُيامَاتَ الصّمُوتَةُ حقيقيّة، فهي في حاجة لأن تَنطق، وتَظهر، وتصرُخ، ولأن تُبدي قوةَ عافيتها الجيدة. ليس شعائريا ذاك الذي لا يتضمن نوعا من المسرحانية **théâtralité**، وعلى الشهوة أن تُمثّل بالأساس لكي تحيا ذاتَها بشدة، وإلا فأية مصداقية ستبقى لهذه الشهوة؟ نُمَسْرِحُ الصلاةَ باستدراجها إلى منتهى الارتياع، وبالرعشة أو حالة الانخطاف هذه يكُفُّ الجسدُ والصلاةُ (الكلام التّعزيمي) عن كونهما متعاكسين، يستقران داخل تَعارُضِهما الأول (الجسدُ صلاةٌ والصلاةُ جسد). إذْ تتحرر الصلاة ككلمة إلهية من الجسد، ذلك لأن هنالك عتبة لا يستطيع الجسد تَخطّيها بمفرده. وتكون المرحلة اللاحقة هي تلك التي يُعاد فيها تقديسُ الصلاة ككلام. وبما أن كل رعشة هي ارتياع، ومُطهِّرة، فهي بحاجة لتوَسُّلِ كل الأحاسيس كي تتحقق، تلفَح النارُ الجسدَ وتُضاعِف من حساسيته في لمس كل الأشياء، حتى ذلك الذي لا يُدرَكُ باللمس.

وحده اللمس يسمح بقراءة الهيروغليفيات المُعتِمة للأجسام المادية والغازية نفسِهما أيضا. فهل يلزم أن يكون هذا اللمس حساسا للغاية كذلك؟ إن الجاذبية المغناطيسية التي يمتلكها بعض الأشخاص بهبة طبيعية أو مُكتَسَبة بواسطة التلقين، تمنحهم قدرة تشخيص الداء والحصول على الشفاء عبر الملامسة. مع ذلك فالرعشة جائزة عند هذا الطور الإجرائي.

يقوم المفعول المخدِّر للبخور المشمومِ والمؤثرِ على الدماغ بتحريره أولا من ثِقل العوارض المادية، ثم يضاعف من إمكانيات بلوغ الرعشة ويمكّنها من النهوض داخل كل عناصر المحيط. هكذا تقود الرعشة الحاصلة نحو كل السيادات: الحيوانية منها والنباتية والمعدنية، ثم تتيح الرعشة أيضا للذي يَبلُغُها بأن يكون وِفْق رغبته، نارا، ترابا، هواء أو خشب صقالة سقفه. يتوقف كل ذلك على حدة هذه الرعشة ويتم حسب نوبتها. لا تقتصر الموسيقى على فتح الأذن للنشيد الرحب ولكلام العالَم خارج نطاق الإدراك الحسي، بل تتعدى ذلك بكثير.

وإذا ما وضَعنا جَرْدا بكل التوابع الخاصة بأي شعائريّ، فإننا سنجد المقومات نفسِها، تلك التي تسمح بالذهاب إلى ما وراء كل الممكنات، لاسيما ما يُمَكّنُ من تحقيق أحد هذه الممكنات ليكون كونيا على الإطلاق. لا وجودَ لطقس شعائريّ بدون نار، لأن النار هي في صميم العالَم وتحت كل أشكال الطاقة: نار الصُّهارة **magma** ، نار الكوكبي، النار في المركز، يأججها الإيقاع المُرخَّم لآلات النّقر (مثلما نحُك الصّوانَ **Le silex** مع الصّوان. ويقوم الجسم المحكوك مع جسم آخر أو مع الهواء بتوليد النار). تقوم حركة الأناشيد الواخزة بربط الدائرة حول المُريد، يهيّجه الرقص، ويرافِقُ تَضوُّعُ البخورِ روحَهُ الراغبةَ إلى نهاية سفره التلقيني، إنها حالة انخطاف قصوى.

لا تحصُل، في الواقع أية رعشة دون مؤازرة من الرقص، من الإيمائية، من النشيد والموسيقى، ومن موضَعة الجسد الراغب في النطق بما يحتفظ به كرهينة منذ ليل الأزمنة، وذلك من خلال منمنمات مدوخة لإشارة بارعة عالمة: كمية هائلة من الطاقات المتشعبة تعاني من كونها مكبوحة ومحبوسة، ثم إن القيام بفرز الطاقات الباذخة عن غيْرِها يحقق تواطؤ الأرواح الحائمة حول العالَم.

يستمد المسرح الشامل تسويغه من منابع الرعشة الجماعية. وأشكال التعبير التي يدمجها ليست غريبة عن بعضها البعض، فهي ملزَمة بأن تُسهم في تحقيق نوع من التكافل. لذلك يقتضي المسرح الشامل تلك المشاركة النشيطة للكل كممثلين، ومَن لا يتواجد هناك سوى من أجل مشارفة خطر بالغ ومحدق، ثم لأن انفعاليته تجعله قابلا للانجراح، وتجعله فريسة سهلة للقوى التي يحررها الحفل من أسْرها. هكذا إذن أصبح ارتداء القناع ضروريا لضمان سلامة الممثلين الذين قد يتعرضون لشر مستطير خلال لحظة ارتخاء دون إغاثة من هذا القناع.

بامتهانه، يصبح الشعائري -السحري أو المقدس مسرحا، حيث تضْطِلع بَراعةُ الممثلين وكل الأدوار المدهشة بما هو جوهري، لا يتعلق الأمر بتاتا بالعلاج والتخلص من الشر. بل بخلق نوعا من الالتهاء أو بإعداد منطقة للانبساط أيضا. مع ذلك لا يفقد الشعائري الذي يمتهنه المسرح على هذا النحو، روح جذوره المقدسة، ثم إن اللعب الذي يدعو إليه هو أرقى من أن يكون عِلْمَ تربية شديد البساطة، إنه شاف أيضا. يتعلق الأمر هنا بعدم الإخفاء في الإخراج الخاص بالمشهد الذي نرغب في تأديته، لأن من يخطئ الدور يشوش اللعبة ويفسد التوازنات الحيوية. من الحياة ينسخ المسرح صورتَه المطابقة. مَنِ الذي لم يتورط في لعبة السُّكْر والعشق؟ إن الذي لم يمثل فُكْهَةَ العيش لن يدرك أبدا عبء الحياة على جسده الخاص وعلى شخصه الحميم. نتطهر بتمثيل هُيامنا الخاص لأنفسنا. ولا نحيا بتحسين تلك المسام المنشرحة بلهيب حركات التمرين الذي نتعاطاه.

ليس المسرح فعلا ذهنيا فقط، ويمكن لأي استعمال مفرط للدماغ أن يفرغه من كل مغزى، وإذا كان المسرح أيضا، وبشكل خاص، تمرينا جسديا (بالمعنى العارم) ورياضة روحية، فهو ينتسب بشكل أقوى إلى ممارسات التعزيم، لأن في ذلك تحققا للروح، ولأن هناك دعوة للخروج من الظلمة. لكي تبتهج الروح للجسد ينبغي أن يمر كل شيء عبر الجسد. يحتفل المسرح بشعيرة مظهر دنيوية، إنه اللعبة التي تلعبها الروح لنفسها، ويكون الجسد والصوت بمثابة تسلية لها. يبقى المسرح قيمة روحية في النهاية، بل هو أنْس وألفة وصلات إيجابية بين الناس. يعتبر المسرح بحق من بين أكثر فنون الكلام توحيدا حول الأساطير المؤسِّسة، لذلك لا يستطيع أن يحيا دون تواطؤ الكثير من الناس. إنه يقيم جملة من علاقات التكافل التي تبدو، في عدة مجتمعات، كمكان للتمرين على ما لبعض أفراد مجتمع مّا من مسؤوليات تجاه البعض الآخر.

بعض الطقوس الدينية المقامة في خبيئة المزارات، يهَبُ العرضَ، الذي هو داخل المَعيش اليومي للحياة وداخل مشهد هذيان الجسد، نفسَه للانفعال في الشارع. نتحلّق حول مجنون رث الثياب ومعفر بالغبار. نَضْحَك ونتأثر لمحاكاته غباوة العالم بسخرية، نغادر هذه الحلقة في تمام الحيرة لكوننا استطعنا أن نضحك من البلوى التي انصبّتْ على سذاجة هذا المعتوه. في مكان غير بعيد، وعند زاوية شارع آخر، تجري مأساة تلك المرأة التي يريد زوجها المخدوع أن يعاقبها بالضرب على نحو ملائم، نضحك من عويل المرأة الزانية ومن بؤس الزوج. تجري الحياة في «مائة مشهد متنوع»، مازجة الهزل بالخُدع، والكوارث بالمآسي. إنها ملهاة بشرية، يوجد العرض المسرحي في صميم الحياة اليومية. ليس هناك مُخرج. وأبطال الملهاة أو المأساة المشخصة ليسوا محترفين ولا أحد يجازيهم، يمثلون على نفقتهم ولحسابهم الخاص. البعض مهم وكذلك الآخرون يتناوبون على الفرجة المجانية والتمثيل التطوعي. وتبقى الصدفة ـ الحظ العاثر ـ هي المنسق الأكبر لكل ذلك.

لقد حصل المسرح وِفْق الطريقة الغربية فيما بعد على حق المواطنة بإفريقيا. ولو أنه لم يكن هناك منذ عهد قريب مكان معين، حيث كان على المأساة البشرية أن تَعرض نفسَها أو أن تمارس بحثها عن المطلق، فَتحْتَ سقف مكان محاط بالجدران اسمه المسرح سيتم في المستقبل تقديم الملاهي والمآسي والمسرحيات الهزلية بعيدا عن غبار الطرقات. والاضطرابات التي عرفتها المجتمعات الإفريقية ليست غريبة عن هذا الانزلاق، وليس من خلال المحاكاة فقط يكون الإفريقي قد اكتسب منهاجا مسرحيا لا يبدو كما هو عليه، للوهلة الأولى، داخل إرثه وتراثه. لقد تغير نطاق الحياة وتغيرت الأشكال وأساليب الإنتاج وإعادة إنتاج المعارف أيضا، ثم أدت التفككات التي ترسختْ فيما بعد إلى تمييز الأنواع، وأصبح التخصص راغباً في انفصال المقدس عن المدنس وعلمنة التعامل مع الظواهر الاجتماعية.

داخلَ خَفاء المدينة:

نَعلَم بأن تحولات الحضارة تثمر نفس النتائج: ففي الغرب الأوروبي، غرب الأسرار والخفايا، كان السياق

مماثلا للتطور الذي كان الإفريقي يَعرفه، وفعل القطيعة مع تقليد شبه كهنوتي للعرض ليس فعل تحريف، لكنه ينبثق عن الضرورة الحيوية لتطويـع أشكال الاحتفال الأكثر ارتباطا بالسلوكات والعلاقات الجديدة في الحياة. داخل خفاء المدينة نعانق بحرارة من يقترح علينا تسلية. المدينة: داكار، أبيدجان، واكادوكو، برازافيل... هي مدن آمنة للرحيل وللمنفى، حيث نظام الحياة العشائرية بطقوسها وشعائرها وتكافلاتها التي فقدت متنفسها الطبيعي، وإذا كانت الكوتيبا le kotéba على سبيل المثال، تُمثَّل بارتجال هائج في كل مكان من طرف الجميع، مجاورة في ذلك للحارات وللمارّة، في الهواء الطلق، وعلى الطريقة القديمة في الأحياء الشعبية لباماكو، فإن ذلك لن يكون ممكنا بعد الآن، لقد تم إدخال «الكوتيبا» ضمن «النص المسرحي المبني» و «وُضِعَ لها إخراج». على هذه الأخيرة أن تخضع لسخافة ديكور مرتجَل وتكتفي بالموهبة المكبوحة لبعض الممثلين حتى تعيش وتبقى، عليها أن تستغني كذلك عن جمهور الشارع وتَقنَع ببعض المتفرجين المحظوظين. لقد فقدت «الكوتيبا» بابتذالها خاصيتها الابتكارية، وبتحويلها إلى فرجة في الهواء الطلق، كان بإمكانها أن تجسد مسرحا للشارع منقولا إلى الخشبة. ألن تكون شيئا آخر غير ذلك؟
حتى الانتقال من الشفهي إلى المكتوب لا يكون ممكنا إلا من خلال تموضُعِ القواعد والبنيات والجماليات الحديثة للفكر، متوخيا الانتقال من العرض التلقائي للشارع إلى العرض والبنياَت والجماليات الحديثة للفكر، وكذلك الانتقال من العرض التلقائي للشارع إلى العرض المبني لخشبة المسرح، وذلك ضمن آداب وجمالية تخضع لمقاييس أخرى.

وإذا كانت وفرة نصوص المسرح الإفريقي المُحْدَث تنم عن شهية باذخة فيما يخص العروض، حيث هي مكان دفْقٍ لكل النزوات، وحيث كل الدعابات تجرب نفسها، فإن هذه الوفرة لا تَحكُم دائما تجربة العديد من ذِهنياتِ البحث فيما يتعلق بالأشكال الجديدة للغة، وأشكال التعبير التي تمنح هذا المسرح مشروعية نوع من الأصالة والفَرادة. وكوريث لتقليد قصور المسرح الشامل المَتْلُوّ داخل الطقوس والشعائر: طقوس وشعائر الرعشة مثلا، فغالبا ما ينكشف غموض الأنواع، حين يُمارَسُ، كتجمع غريب ومعوز من مناطق مخصصة للرقص. إذ يفتقر تصميمه إلى الإلهام، ونقاشات مملة وهزليات، ويبقى الكل رازحا تحت ثقل فلكلورية مشبوهة وملتبسة.
بمجرد مغادرة حفل نهاية السنة الدراسية، الحفل الذي كُتِبَتْ من أجله النصوص الأولى، يتردد هذا المسرح في انفصاله عن إحدى الفنون التعليمية. إن المسرح الإفريقي المُحْدَث يعلن بالتأكيد نجاحات حقيقية، والقلق الحاصل بشأن أقلمة هذه الأداة الجديدة يدفع غُلاة المتشددين من بين أولئك المؤلفين إلى تحقيق نوع من العودة إلى منابع الشعائري، وإلى البحث عن سبل ووسائل تعبير مسرحي جديد.

الكاتب: تشيكايا أوتامسي
ولد الشاعر والروائي تشيكايا أوتامسي في ٢٥ غشت ١٩٣١ بمبيلي -الكونغو برازفيل، واسمه الحقيقي جيرالد فليكس. غادر الكونغو في سن ١٥ لمتابعة دراسته بفرنسا، برزت أولى باكورة أعماله في ١٩٥٥ وفي عام ١٩٥٧ سيتلقب بأوتامسي، أي المدافع عن بلده باللغة المحلية (فيلي). أراد أبوه أن يكون قاضيا إلا أن تشيكايا تخلى عن الدراسة قبل أن يحصل على الباكالوريا وتعاطى لعدة حرف بسيطة.
استلهم أوتامسي ديوانه الأول «الدم الفاسد» من الشاعر آرثور رامبو، وحينما عاد تشيكايا إلى بلاده سنة ١٩٦٠ كانت إفريقيا تطالب باستقلالها، انحاز الشاعر مسخرا قلمه في صف الزعيم الإفريقي الكونغولي باتريس لومومبا، وعند اغتياله غادر تشيكايا مرة أخرى الكونغو إلى أن استقر به المقام موظفا باليونيسكو، حيث بقي في منصبه إلى حدود ١٩٨٦. بعدها تقاعد وتفرغ للكتابة إلى أن توفي سنة ١٩٨٩. استحدث منتدى أصيلة المغربي جائزة أدبية دولية باسمه سنة ١٩٨٩.

المترجم: د. بوجمعة العوفي e.boujema@gmail.com
شاعر وكاتب ومترجم وناقد فني مغربي، عضو «اتحاد كتاب المغرب»، عضو «بيت الشعر في المغرب»، عضو الأنطولوجيا العالمية للشعر «The Book of Hop»، صدرت بأيسلندا سنة ٢٠٠٢، عضو أنطولوجيا الشعر المغربي المعاصر باللغة الإنجليزية (العدالة الشعرية Poetic Justice) صدرت عن «مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة تكساس بأوستين بالولايات المتحدة الأمريكية» (دجنبر ٢٠٢٠). عضو الموسوعة الكبرى للشعراء العرب. عضو الأنطولوجيا العالمية للشعر (بالإنجليزية) «أصوات شعرية من العالَم، المجلد الثاني Poetic Voices of the World: Vol.٢»، صدرت عن مؤسسة «BERKANA» بالمكسيك. عضو التجمع العالمي «مئة ألف شاعر من أجل التغيير» (أسسه الشاعر الأمريكي «مايكل روتنبرغ»)، رئيس تحرير مجلة «Big Bridge»، بالولايات المتحدة الأمريكية). جائزة الشارقة للإبداع العربي في الشعر بالإمارات العربية المتحدة (٢٠٠١)، جائزة « المبدعون « في النقد التشكيلي لـ «دار الصدى» بالإمارات العربية المتحدة (٢٠٠٢). تم إدراج بعض قصائده المصممة بواسطة الأنفوغرافيا (ملصقات شعرية تشكيلية) ضمن المعروضات الدائمة للمتحف العالمي «Shoes or no shoes» ببلجيكا. أصدر مجموعة من الكتب في الشعر والنقد الفني والأدبي. تُرجمتْ قصائده إلى لغات عِدّة (الفرنسية، الإنجليزية، الإسبانية، الإيطالية، الهولندية والبرتغالية).

السرد بوصفه ابتكارا لأنفسنا

«إنّ الشعراء والروائيين قد أخذوا مكان العلماء ورجال اللاهوت في القيادة الأخلاقية للأجيال القادمة»

ريتشارد رورتي

المقدّمة :
في سياق التوحّش التكنولوجي الفظيع والحروب الدائمة التي تلتهم العالم كل يوم على إيقاع الرصاص والدماء، ربّما لم تعد الإنسانية الحالية تحتاج إلى المعارف، لقد غصّت عقول أبنائنا بها، كما لم تعد تحتاج إلى الحقائق، رُبّ حقائق قاتلة. يقول نيتشه: نحتاج إلى أوهامنا ، لأنّ حياة بلا أوهام جميلة خطأ فادح جدّا. وأيضا لأنّ أوهامنا أكثر من حقائقنا. فالوهم يصلح لإنتاج الأمل في لامتوقّع أجمل دوما. وربّما يصحّ أن نقول نحتاج إلى الأمل من أجل سرد آلامنا وابتكار أنفسنا الجديدة عبر سرديات لا ننفكّ عن تغييرها. لكن أية سردية حول أنفسنا بوسعها الاستثمار في مفهوم الأمل بدلا عن مرتفعات اليأس التي تعلو فوق أوطاننا ؟ ومن بوسعه أن يخترع الأمل في جغرافيا يرتع فيها الخراب؟ ربّما نحتاج إلى الشجاعة على الحقيقة حتى لا تكون الفلسفة مجرّد هدهدة للرضّع. وربّما نحتاج إلى الشجاعة على اليأس أيضا لأنّه لا أمل إلاّ لليائسين. وحتى لا يسقط العالم في الفراغ القاتل، يكون المطلوب من الفلاسفة إدراك المقام الذي لا يشتغلون فيه على العالم بوصفهم أشباه آلهة، إنّما المطلوب هو أن نشتغل على لغتنا وانتمائنا بما هي وليدة الصدفة والزمن.

أم الزين بن شيخة
تونس

في هذا السياق الفلسفي يتنزّل هذا المقال الذي نحاول أن نجيب فيها عن الأسئلة التالية : كيف يمكننا إعادة ابتكار أنفسنا؟ وفي أيّ معنى يكون السرد إمكانية للفلسفة نفسها؟

لمعالجة هذه الإشكالية سوف نعتمد على كتاب «المتهكّم الليبيرالي» للفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي (١٩٣١-٢٠٠٧) بترجمة عربية لفتحي المسكيني بتاريخ ٢٠٢٢. وهو كتاب لم يُقرأ في ثقافتنا بعدُ إلاّ نادرا وخاصة لم يتمّ استعماله كعلبة مفاتيح فلسفية للتفكير في مفهوم التربية الإبداعية. مثل هذا الكتاب ليس مجرّد كتاب فلسفي للوضع على الرفوف علفا للغبار اليومي الأحمق بل نحن نعتبره بمثابة بيان فلسفي نموذجي للتربية على نوع من السلوك الفنّي والإتيقي إزاء الفلسفة بوصفها جنسا أدبيا وليست نظرية. وإزاء العالم بوصفه ما نقوله حوله فقط، لأنّ العالم لا يقول شيئا خارج اللغة. وإزاء أنفسنا بوصفنا إمكانات إبداعية ولسنا هويّات جاهزة، أي بوصفنا حريّات عرضيّة ولسنا حقائق نهائية.

١) كيف نبتكر أنفسنا ؟

يبدو مفهوم «أنفسنا» ههنا، وبعد جملة الزلازل الجيوسياسية الحالية، مفهوما مثقلا بالإحراجات الفلسفية : فهل المقصود «نحن» الثقافية الحاملة لهويّة جاهزة عرقية ودينية وتاريخية؟ أم المقصود «الذات» الميتافيزيقية مثلما أسّست لها الحداثة الأوروبية؟ أم هي الجموع المقاومة ما بعد الحديثة على طريقة أنطونيو نيغري؟ وأين «نحن» الذين نقبع في آخر الرفوف الروحية من تصنيف الغرب من مطلب «فنّ ابتكار أنفسنا»؟

هذا هو السؤال الكبير الذي يجيب عليه ريتشارد رورتي مقترحا نموذجا فلسفيا في تربية البشر مغايرا للنماذج الفلسفية التقليدية التي تقوم على التربية على الحقيقة أو على الفضيلة. أيّ معنى لهوية لا ننفكّ نبتكرها على الدوام؟ هل نحن مطالبون بابتكار أنفسنا حينئذ كذوات بالمعنى الكانطي أم كأشخاص ما فوق حالة البشر الحالية على طريقة نيتشه أم كجماعات ثقافية ذات هوية ثابتة؟ يقترح علينا رورتي في أفق المنعرج التداولي لفلسفة ما بعد ميتافيزيقية تحت تأثير اليسار الأمريكي والأدب الأوروبي الحديث مع بروست وكونديرا ونابوكوف وجورج أورال وشارل ديكنز، تجاوز الثنائية بين البعد الخصوصي والطابع العمومي لحيواتنا.

وهنا نتوقف قليلا لتحديد الأرضية الفلسفية العامة لمفهوم المتهكّم الليبيرالي بوصفه أسلوبا أدبيا في التربية الجمالية ما بعد انهيار فلسفات الذات. يتعلّق الأمر بإعادة التفكير في العلاقة بين الخصوصي والعمومي أي بين المعجم الخاصّ بابتكار الذات والمعجم العمومي المتعلّق بالعدالة في الفضاء العمومي. والسؤال الذي ينبغي معالجته سيكون حينئذ : هل يمكن الجمع بين نيتشه وبودلير وبروست وجورج أوروال ونابوكوف وهيدغر، من جهة، وماركس وهابرماس وراولس، من جهة أخرى؟ الفيلق الأول يعلّمنا كيف نبتكر أنفسنا في معجم خصوصي، والثاني يوجّهنا إلى فلسفة الفضاء العمومي من أجل الدفاع عن الديمقراطية. كلّ من الجهتين على حقّ بحسب رورتي، لكن لا يمكن الجمع بينهما. يكتب رورتي في مقدّمة كتابه المذكور : «لا توجد من سبيل إلى أن نجمع ابتكار الذات مع العدالة على مستوى النظرية. إنّ معجم ابتكار الذات هو معجم خاص،..ولا يتماشى مع الحجاج. أمّا معجم العدالة فهو بالضرورة معجم عمومي ومتقاسم مع الغير، وهو وسط للتبادل الحجاجي» . لكن بين كلا المعجمين لا وجود لأيّ تناقض. ذلك أنّ مهمّة ابتكار أنفسنا عبر فنون السرد تعني تحديدا إمكانية أن نجعل الآخر واحدا منّا وليس آخرا على نحو غريب وإقصائي. وحينما يخبرنا أصحاب المعجم الخاصّ بضرورة العثور على كلماتنا الخاصة خارج القبيلة التي ننتمي إليها، فذلك لا يعني أنّها تلك هي المسؤولية الوحيدة لنا. إنّما نحن مطالبون في نفس الوقت أيضا بالانخراط في مشروع اجتماعي للاستثمار في الأمل والإكثار من صناعة اليوتوبيات الصغرى حتى تكثر مسارات الحرية وإمكانيات صنع أنفسنا على نحو أفضل. وهذا الأمر يمكن للشعراء والأدباء أن يساهموا فيه على نحو أساسي، بنفس الطريقة التي لأصحاب المعجم العمومي. فمسألة مستقبل البشر ليست حكرا على المنظّرين والسياسيين وأصحاب الحجاج فقط، بل هي أيضا مسؤولية الشعراء والأدباء وأصحاب الخيال. وهذه هي طرافة فلسفة رورتي منذ كتابه الفلسفة ومرآة الطبيعة (١٩٧٩) الذي أعلن فيه أنّ «الشعراء والروائيين قد أخذوا مكان علماء اللاهوت والفلاسفة جميعا في القيادة الأخلاقية للناشئة» . وفي هذا السياق نشير إلى تأويل المسكيني لاعتراض رورتي على أطروحة هيدغر حول الشعراء. وذلك في أفق هذه المنعرج السردي للفلسفة ما بعد النيتشوية الذي يستأنفه رورتي بشكل مغاير. يكتب فتحي المسكيني في هذا الشأن ما يلي :»إنّه ضمن هذا الجواب الشعري الذي يقترحه هيدغر الثاني، إنّما حاول رورتي أن يبني الجواب السياسي الذي ينسبه إلى التقليد البراغماتي. فإذا كان البراغماتي يمكن أن يشارك هيدغر في عدّ الشعراء والمفكّرين بمقام المشرّعين السريّين للعالم الاجتماعي، فهو يختلف عنه في نقطة حاسمة، أنّ المجتمع لا يوجد من أجل الشاعر أو المفكّر، كما يظنّ هيدغر، بل على العكس إنّ الشاعر أو المفكّر هو الذي يوجد من أجل المجتمع..» . وتلك مهمّة جديدة للفيلسوف الذي يستأنف الاعتراض الرومنسي على قداسة المعرفة وينخرط في مشروع تربوي جديد للإنسانية لا يقوم على

التأسيس بل على التهذيب. وهو الفرق بين رهان المعرفة ورهان التثقيف أي ابتكار النفس.

يتعلّق الأمر بإمكانية تربوية جديدة لذواتنا لا تعوّل فقط على الدين ولا على الأخلاق ولا على التنظير والسياسات بل على الإبداع والخيال والأدب تحديدا. وعليه يمكن لكلّ منّا أن يبدع ذاته الخاصة عبر إعادة وصفه الدائمة لما يحدث من أجل التضامن مع الآخرين بوصفهم زملاء في الألم والعذاب. إنّ ابتكار أنفسنا يبدأ بوصفه مسارا شخصيا لكنّه يراهن على مقاومة قساوة ما يحدث للمتألمين في العالم. وكلّ ذلك لا يتمّ عبر الحجاج والتواصل العمومي فقط بل بالخيال خاصّة. إنّ المعنيّين رأسا بمهمّة القضاء على قساوة العالم هم الأدباء والشعراء. وهكذا فإنّ المعضلة التي ينبغي فهمها داخل هذا الطرح الفلسفي لتربية ما بعد فلسفية هي التالية : كيف يبتكر المرء ذاته الخاصة، وذلك عبر التضامن مع الآخرين كمعذّبين في العالم، وبأي معنى يكون الأدب هو مجال التربية الإبداعية التي تراهن على التخفيف من فظاعات العالم؟ لا شيء تبقى لنا غير التهكّم بوصفه أسلوبا أدبيا وليس بما هو سخرية نظرية. التهكّم ضدّ سخرية سقراط من غرائز اليونان وآلهتهم.

٢)لكن من هو المتهكّم ؟

لا ريب أنّ لهذا المفهوم امتدادا تاريخيا بعيدا منذ التهكّم الكلبي مع ديوجين لايرسي وسخرية سقراط وأدب الفكه لدى العرب القدامى وصولا إلى التهكّم الرومنسي مع الأخوين شليغل . ولقد استأنف رورتي مفهوم التهكّم من الرومنسية الألمانية تحديدا، وذلك في أفق ما يسمّيه «إعادة بناء سياق لأسلافه» كأجمل ما «يمكن لمؤلّف مبدع أن يتمناه» .ولقد ظهر مفهوم التهكّم في نهاية القرن الثامن عشر كأسلوب خطابي في الهجاء أو في السخرية ثمّ أصبح لدى الرومانسيين مفهوما أساسيا لتحديد الرومانسية نفسها بوصفه أسلوبا فكريا وشعريا للكشف عن الطابع النسبي والغامض والمفارقي لفوضى العالم. وهو مفهوم ظهر في الأدب والشعر من أجل تجديد النظرية الأدبية وحلّ مشكلة «تعدّد الجميل» ضدّ كونيته التي أرستها استطيقا كانط. ولقد تمّ اعتبار التهكّم بمثابة «الهيئة العليا للفلسفة» مع شليغل في سياق دحض استطيقا التنوير ومفهوم الجمال الواحد. ومن جهة أخرى طوّر المفكّر الرومانسي كارل ويلهام سولجار مفهوم التهكّم الرومنسي في كتابه بعنوان أربعة أحاديث حول الجميل والفنّ (سنة ١٨١٥) بحيث اعتبره الماهية الحقيقية للفنّ معتبرا أنّ «روح الفنّان يجب أن تبسط نظرها على كلّ الجهات ضمن رؤية جامعة وحيدة، وهذا النظر الذي يجول فوق كل شيء ويعدم كل شيء، نحن نسمّيه التهكّم» .

هذا المفهوم الرومنسي للتهكّم هو الذي قام ريتشارد رورتي بتنشيطه من أجل إنجاز المنعرج السردي للفلسفة التداولية بوصفها قادرة على الانفتاح على الفلسفة القارية. فالمتهكّم هو الاسم الآخر للفيلسوف الجديد القادر على منح الفلسفة للشعراء دون أيّ حرج أفلاطوني، وهو بذلك قد تخلى عن كل ادعاءات الفلسفة التأسيسية والتي تعتقد أنّ الفلاسفة هم أصحاب نظريات نهائية حول الوجود. وأنّ ما يقولونه هو خاصية الأشياء في ذاتها، في حين أنّه مجرّد «مشاركين في محادثة» بدلا عن أصحاب الحقيقة النهائية.

يعرّف ريتشارد رورتي مفهوم «المتهكّم» كما يلي: «أستعمل لفظة المتهكّم كي أسمّي نوع الشخص الذي يواجه الطابع العرضي لمعتقداته -ها، ورغباته- ها، الخاصة الأكثر مركزية- شخص تاريخاني واسماني كفاية كي يكون قد تخلى عن فكرة أنّ تلكم المعتقدات والرغبات المركزية قد تحيل على شيء ما يقع خارج نطاق الزمان والصدفة. إنّ التهكّميين الليبيراليين هم، ضمن هذه الرغبات التي لا أساس لها، يدرجون أملهم الخاصّ في أنّ المعاناة سوف يتمّ التخفيف منها، أنّ إهانة الكائنات الإنسانية من طرف كائنات إنسانية أخرى يمكن أن تتوقف» .

انطلاقا من هذا النصّ يولد الإطار الفلسفي لفكرة ما بعد ميتافيزيقية وما بعد فلسفية عن نوع الإنسان الذي يمكننا أن نراهن عليه في أفق انهيار قيم التربية الحداثية وتحوّل التنوير إلى كارثة. وربّما لم يعد حتى بوسعنا استعمال مفهوم الإنسان بل فقط «الشخص» أو «الناس». لذلك تكون العقيدة الوحيدة لهؤلاء الناس دون أيّ ادعاء جماعوي أو هووي، هي التالية :»هم الناس الذين يعتقدون أنّ القسوة هي الشيء الأسوأ الذي يمكن أن نفعله» . وهذا هو معنى التهكّم الليبيرالي الذي يقترحه رورتي مستأنفا على نحو مغاير المفهوم الرومنسي للتهكّم الذي افترعه شليغل (١٧٩٧) بمنحه أولوية الشعور والعاطفة على العقل نفسه. أمّا عن عبارة «الليبيرالي» فليس المقصود منها المعنى السائد داخل المجتمعات الليبيرالية القائمة على نرجسية الفرد والطابع الاستهلاكي القائم على مراكمة رأس المال، بل هي تعني عنده ألاّ يكون المرء قاسيا تجاه البشر الذين ينتمي إليهم. وأن يؤمن بالأمل بدلا عن المعرفة.

وبالتالي فإنّ الشخص الذي يحمل هذا المشروع الفنّي لا يدّعي أيّة قواعد جاهزة بل هو ينطلق من معاناة الناس في مجتمعات

ليبرالية قائمة على الفرد الليبيرالي بكلّ طابعه السلعي والنرجسي المغلق حول فرديّة مسعورة ومعطوبة معا. بدلا عن مفهوم الفرد، يستعمل رورتي مفهوم «المتهكّم الليبيرالي» الذي يصبو إلى يوطوبيا رهانه الوحيد التضامن مع المتألمين في العالم. وهي يوطوبيا تعوّل على الخيال ضدّ العقل وعلى الحريّة ضد النظريّة وعلى الأمل ضدّ الحقيقة. هذه اليوطوبيا هي أفق ما بعد فلسفي يتخذ من اختراع الاستعارات الجديدة إمكانية مغايرة لابتكار ذوات لا تنفكّ عن الشكّ في الحقائق الجاهزة وعن ابداع قصص جديدة للتضامن مع المعذّبين في الأرض.

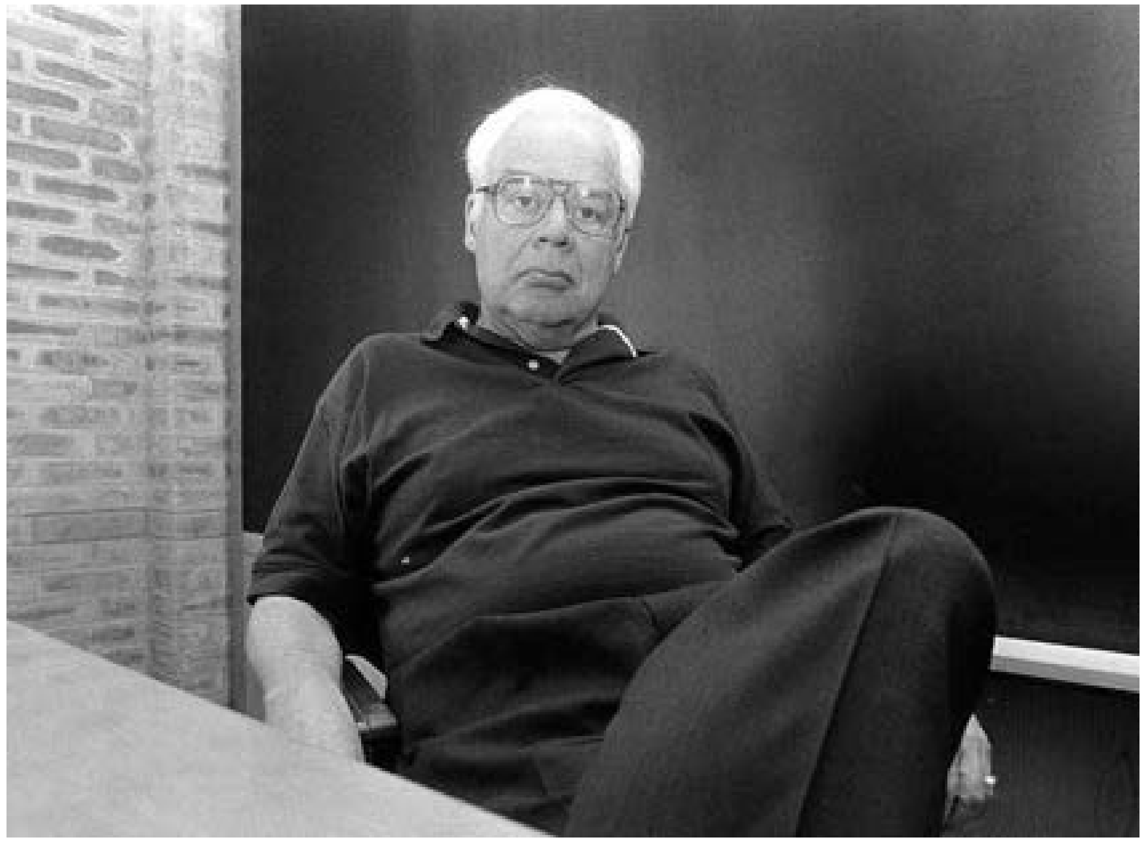
يكتب رورتي معرّفا هذه اليوطوبيا كما يلي :»هو أمر ينبغي البلوغ إليه ليس بالاستقصاء بل بالخيال، بقدرة الخيال على النظر إلى الغرباء بوصفهم رفقاء أو زملاء في العذاب. ليس التضامن أمرا يتمّ اكتشافه بل هو أمر نبتكره» . كيف يمكن للفلسفة أن تصبح سردا فيه يتمّ إبداع ذواتنا كاقتدار على التضامن مع زملائنا في العذاب دون أيّ ادعاءات ميتافيزيقية؟ ذاك هو السؤال الدقيق للمتهكّم الليبيرالي.

إنّ هذا المشروع الفلسفي لشكل من التربية الإبداعية إنّما يولد من قساوة ما يحدث للناس في هذا العالم بحيث يكون السؤال الفلسفي الأساسي مثلما نقرؤه تحت قلم رورتي في آخر صفحات الكتاب : «هل تعاني؟» بدلا عن السؤال : «هل تؤمن بما نؤمن به» . وعليه يتمّ التمييز جيّدا بين نوعين من الفلسفة الأولى تبحث عن الحقيقة وتهدف إلى بناء نظرية والثانية تستثمر في الخيال وتهدف إلى كتابة قصص زملائنا في العذاب. الأولى تبحث عن مفردات نهائية تتقاسمها تحت راية «الكونية» أمّا الثانية فتنزع الكونية عن اللغة وتكشف عن الطابع العرضي للغاتنا وعوالمنا وتقف من جهة المتألمين وليس من جهة المترفين.

«إن كنت ترغب في أن تذكرك الأجيال القادمة، عليك أن تنظم الشعر وأن تتخلّى عن الرياضيات»

ريتشارد رورتي

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ مفهوم المتهكّم الليبيرالي الذي يقترحه رورتي إنّما يتجاوز مفهوم العبقرية مثلما عرّفها كانط في الفقرات ٤٦-٥٠ من كتاب نقد ملكة الحكم بحيث يتمّ تعريف العبقرية بوصفها :»موهبة طبيعية بوسعها أن تمنح للفنّ قواعده» . لكن هذه الموهبة لا قواعد لها لأنّها «استعداد طبيعي للروح تمنح عبرها الطبيعة الفنّ قواعده» دون أن يكون لها قواعد تحدّدها. ذلك أنّ العبقرية «مناقضة تماما للمحاكاة» ، وهو الفرق بين المعرفة القائمة على تحصيل حقائق جاهزة والعبقرية التي تقوم على إنتاج نماذج إبداعية على غير مثال سابق. وفي هذا المعنى ميّز كانط بين إمكانية فهم القواعد الخاصة بالمعارف التي اكتشفها نيوتن وعرضها في كتابه مبادئ فلسفة الطبيعة، وبين القدرة على تعلّم كيف ننظم القصائد. إذ لا أحد بوسعه أن يعلّمنا كيف نكتب الشعر، لأنّ العبقرية الفنية لا قواعد لها. وهو ما كتبه كانط في الفقرة ٤٧ من نقد ملكة الحكم : «بوسعنا أن نتعلّم جيّدا ما عرضه نيوتن في مؤلفه الخالد مبادئ فلسفة الطبيعة، بالرغم من القوة الضرورية للدماغ الخاص بهذا النوع من الاكتشافات، لكنه ليس بوسعنا أن نتعلّم كيف ننظم القصائد، مهما بلغت كتب فنّ الشعر من درجة في الدقّة، ومهما كانت النماذج متميّزة» . ومن أجل فهم المسافة التي افترعها رورتي من مفهوم العبقرية الرومانسية إلى مفهوم المتهكّم الليبيرالي، علينا أن نتوقف عند الفصل الرابع من كتابه المذكور بعنوان «التهكّم الخصوصي والأمل الليبيرالي». يتعلّق الأمر بإعادة تأويل لتاريخ الفلسفة وفق تمييز طريف بين المتهكّمين والميتافيزيقيين. وذلك انطلاقا من تعريف لمفهوم المتهكّم بوصفه يجمع بين أربعة خصوصيات دقيقة : فهو أوّلا لا ينفكّ عن الشكوك الجذرية بخصوص معجمه الخاص أي اللغة التي بها يصف ما يحدث في العالم. وهو ثانيا معجب بمعاجم الآخرين أي طريقتهم في حكي قصصهم. وهو ثالثا ذلك الذي يعرف أنّ الحجاج لا يمكنه أن يحسم أبدا في شكوكه حول ما يقوله في معجمه الخاص. وهو رابعا لا يعتقد أبدا في أنّ ما يقوله حول نفسه أو حول العالم هو الأقرب إلى الواقع. إنّ الأمر يتعلّق بسلوك فلسفي جديد يتّسم بالريبيّة وبالنسبية وناتج عن اعتبار وجودنا ولغتنا والجماعة التي



ننتمي إليها عرضية وليست حتمية أو ضرورية بأيّ شكل. وهو ما يكتبه قائلا : «سوف أعرّف التهكّمي بوصفه ذلك الذي يفي بثلاثة شروط : (١) هو له شكوك جذرية ومستمرة حول المعجم النهائي الذي يستعملها حاليّا، وذلك لأنّه معجب بمعاجم أخرى،(٢)هو قد تفطّن إلى أنّ الحجاج المصاغ في معجمه الحاضر لا يمكن لا أن يؤكد ولا أن يفي تلك الشكوك،(٤)وبقدر ما يتفلسف حول وضعيّته،هو لا يتصوّر أنّ معجمه هو أقرب إلى الواقع من المعاجم الأخرى» .

إنّ التهكّم مهارة أدبية تهدف إلى التخلّي عن عبارات من قبيل «الحقيقة» و»الموضوعية» و»الكونية» لفائدة ابتكار استعارات جديدة. وهو في ذلك يتجاوز الميتافيزيقي الذي يعتقد أنّ ما يقوله حول العالم هو الصياغة النهائية للحقيقة بوصفها متطابقة مع الواقع. فالمتهكّم يعتبر أنّ «الحقيقة» و»الكونية» «سخافات استعملت من أجل غرس المعجم النهائي المحلّي، الحسّ السليم للغرب» . وإذا كان الميتافيزيقي يعتقد أنّه ثمّة عالم خارج الألعاب اللغوية، أي ماهيات علينا الكشف عنها، فإنّ المتهكّم يعتبر أنّنا غير قادرين على الذهاب أبعد من لغتنا. ثمّة إذن فروق أساسية يرسمها رورتي بين الميتافيزيقيين والمتهكّمين : ففي حين يعتقد الميتافيزيقي أنّ ما تقوله الفلسفة هو الطريقة التي بها يوجد العالم، فإنّ المتهكّم يعتبر أنّ ما نقوله ليس سوى خاصية لغوية لخطاب الناس الذين يشتركون في الانتماء الجغرافي وفي الزمان والمكان على سبيل الصدفة فقط. ثمّة اذن فرق شديد بين السلوك الميتافيزيقي الذي يسجن البشر في حقائق وهويات جاهزة وبين التهكّم كسلوك فلسفي ما بعد ميتافيزيقي يأمل في إعادة ابتكار أنفسنا على نحو أجمل دوما. لذلك فإنّ هدف المتهكّمين كفلاسفة جدد هو «نزع الطابع المعرفي ونزع الطابع الميتافيزيقي عن الفلسفة.. وذلك بتحويلها إلى جنس أدبي » . إنّ أهمّ ما يميّز المتهكّم عن الميتافيزيقي هو أنّه في حين يعتقد الميتافيزيقي أنّ الانسان كائن قد خلق من أجل المعرفة، فإنّ المتهكّم يتصوّر أنّ الإنسان لا ينفكّ عن ابتكار ذاته على نحو أفضل.

من أجل ذلك يقترح رورتي فلسفته حول الطابع العرضي لذواتنا وللغة التي نقول فيه عوالمنا وللجماعة الليبيرالية التي يستشرفها. ذلك أنّ ما يعرّف هوية شخص ما ليس ماهية إنسانية ثابتة وكونية كما أسّست لها الفلسفة الأوروبية الحديثة، بل نحن فقط جملة الأحداث العرضية التي نحن مطالبون دوما بإعادة وصفها في معاجم جديدة تمكّن الناس من صياغة أشكال أقل قساوة لحيواتهم. وهذا هو ما يقوم به الأدباء

فتحي مسكيني

على طريقة بروست في البحث عن الزمن الضائع. إنّه قد نجح بالأدب في وصف الأفراد في خصوصياتهم وتفاصيلهم الدقيقة بوصفها زمانهم الخاص في شكل شبكة من الأشياء العرضية وليد الصدفة. لذلك لا تحتاج حياة الناس إلى الحقيقة بوصفها تمثيلا بقدر حاجتها إلى الأمل في عالم أقل إهانة للبشر. وليس كالأدب بوصفه إمكانية لاختراع اللغة من جديد قدرة على التهكّم من القساوة بدلا عن تبريرها. ليس ثمّة عالم يصمد أمام التهكّم الأدبي. لأنّ العالم لا يحدث خارج اللغة.

٣) في أيّ معنى تقول اللغة العالم ؟

يجيب رورتي:»إنّ العالم لا يتكلّم، نحن فقط نفعل ذلك.» وإنّ الحقيقة لا توجد سلفا قبل اللغة بل نحن من يصنعها بوصفها «خاصية في الكيانات اللغوية» أو هي «خاصية في الجُمل» . وهنا تمّ العودة إلى تصوّر نيتشه بوصفه أوّل فيلسوف قد أطاح بالحقيقة ونزع عنها ادعاءاتها الميتافيزيقية وحوّلها إلى «جيش متحرك من الاستعارات» . وفي هذا المعنى يتمّ تحويل الفلسفة إلى سرد والاستغناء عن لغة المفاهيم والبراهين من أجل منح الكلمة للاستعارات واللغة الشعرية. وعليه يتمّ النظر إلى«التاريخ الإنساني بما هو تاريخ الاستعارات المتعاقبة» . وهنا يتمّ تنزيل «الشاعر بوصفه صانع الألفاظ الجديدة» إنّه يبتكر اللغة في كل قصيدة لذلك فهو يقف «في طليعة النوع البشري» . إنّ اللغة لا تهدف إلى التطابق مع العالم، لأنّ العالم وليد الصدفة فقط ولا يحدث على نحو ضروري دائما. وربّما لا وجود للعالم خارج الجمل التي ننتجها حوله. وعليه لم يعد للغة مهمّة ثابتة، ولم نعد نسكن اللغة كمسكن نهائي للكينونة، بل هي فقط جملة المجازات اللامتناهية حول ما يحدث للأشخاص في الطابع العرضي لهوياتهم. وحدهم الشعراء يمكنهم ابتكار لغة جديدة لأنّهم يواجهون الطابع العرضي للحياة بدلا عن الاعتقاد في وضع انساني كوني وواحد كما يذهب إلى ذلك الفلاسفة. ذلك فالفلاسفة لا يدركون أنّ الكلام في لغة ميّتة عن العالم ليس بوسعه غير محاكاة صورة ميّتة من الماضي رسمها بشر آخرون انهار عالمهم. وحده الشاعر يخترع العالم مرّة أخرى لأنّه يؤمن «بأشكال جديدة من الحياة هي ما فتئت تقتل الأشكال القديمة».

من أجل فهم سلوك المتهكّم كسلوك ما بعد فلسفي لتربية جمالية تعوّل على الشعراء كمستقبل أفضل لعالم بلا قساوة، نستعيد معماريات هذا الكتاب التي تقترح «العرضيّة» ضدّ الهوية، والتهكّم ضدّ النظرية والتضامن ضدّ القساوة. وذاك هو مشروع المتهكّمين الذين يكتب عنهم رورتي قائلا :»نحن التهكّميين نأمل عن طريق إعادة الوصف المستمرّة، في أن نصنع لأنفسنا أفضل الذوات التي يمكننا صنعها» . نحن اذن في أفق فلسفي طريف يطالبنا بألاّ نتمسّك بصورة واحدة حول أنفسنا. وهو بذلك يطالبنا بتجاوز النزعة التمثيلية للذات الحديثة القائمة على التطابق بين تمثلاتنا والوقائع ضمن اعتبار للفلسفة بوصفها نظرية في

المعرفة.

يتعلّق الأمر بمنعرج فلسفي أساسي يحوّل الفلسفة إلى السرد واللغة إلى استعمال جمالي شعري، بدلا عن استعمالات تأويلية وتواصلية. وعليه ليس ثمة عالم واحد بل عوالم بقدر تعدّد الاستعارات والمعاجم. وإنّ ابتكار المعاجم الجديدة عبر كتابة الأدب والشعر يعني تحديدا ابتكار مسارات متعددة للحرية بدلا عن الحقيقة والنظرية. لذلك ليست وظيفة الفلسفة معرفة الحقيقة بل فقط شفاؤنا من عقائدنا القديمة حول أنفسنا. لذلك يقيم رورتي نقدا تداوليا لمفهوم الحقيقة ويعتبر أنّه لا ينبغي علينا أن نمنح «العالم في ذاته» أيّ شكل من النفوذ على لغتنا.

وفي سياق التقليد التداولي للفلسفة الأمريكية التي ينتمي إليها ريتشارد رورتي، بوصفه مضادّا للنزعة التمثيلية والماهوية والتأسيسية، يقترح رورتي وظيفة علاجية للفلسفة. فالفلاسفة ليسوا مطالبين بالكشف عن الحقيقة بقدر ما هم مطالبون بشفاء الناس من قساوة ما يحدث لهم في العالم. لذلك هم لا يحتاجون إلى الحجاج بل إلى الألعاب اللغوية ضمن الممارسات الاجتماعية في علاقة بسياقات متغيّرة وعرضيّة.

٤)كيف نبتكر أنفسنا ونتضامن مع المتألمين معا ؟

لا يتمّ ذلك إلاّ عبر ابتكار اللغة أي تجديد معاجمنا ومفرداتنا التي بها نعيد وصف ما يحدث أو ما يمكن أن يحدث لنا وللناس الذين يتألّمون معنا من قساوة العالم. لكن المطلوب ليس استئناف القساوة أو تحويل الفلسفة إلى منصّة لعرض عذابات البشر، بل هو إمكانية ابتكار الأمل في أنّ هذه العذابات سوف تنتهي. وذلك نظرا لعرضية الذات والوجود واللغة ذاتها التي بها نصف العالم في كلّ مرّة.

يتعلّق الأمر بفلسفة لا تعتقد في إمكانية تربية النوع البشري كما لو كان يمثّل إنسانية واحدة يتقاسمها الجميع على نحو كوني وفق قانون أخلاقي جاهز سلفا، بل بالذهاب فيما أبعد من الفلسفة نفسها، حيث المطلوب هو تجديد أنماط تفكيرنا بدلا عن ادعاء فهم حقيقة ما يحدث. وهذا التجديد لأنفسنا يتمّ عبر ابتكار أشكال جديدة من سرد قصصنا للإكثار من مسارات الحرية بدلا عن الكشف عن الحقيقة. لكن ما معنى أن تكون حرّا في عالم قائم على إهانة البشر من طرف بشر مثلهم ؟ أن تكون حرّا تعني تحديدا عند رورتي «ألاّ تكون قاسيا». فالقساوة إنّما تولد من اعتقادنا أنّنا على حقّ دوما. وأن تكون بشرا معناه أن تعامل الآخرين مثلك ليس بوصفهم «هم» بل هم «نحن» التي نتقاسم معها الطابع العرضي لحياتنا والعذاب الذي يحدث لنا.

إنّ أهمّ ما نظفر به من هذه التربية الفلسفية ما بعد الميتافيزيقية على ابتكار أنفسنا هو مفهوم الحياة الجيّدة التي تجمع بين القيم الإبداعية والأمل في التخفيف من قساوة ما يحدث. نحن أمام إمكانيات سردية وشعرية لصياغة أشكال جديدة من الحياة تجد في مفهوم «الحياة الاستطيقية» أفقا ورهانا.

لكن أيّ معنى للحياة الجمالية؟ هي ليست حياة المتعة الاستهلاكية والترف الليبيرالي، بل هي الحياة التي لا ننفكّ فيها عن تجاوز أنفسنا القديمة وتحويل حياتنا في كلّ مرّة إلى أثر فنّي. وهو هنا يتكلّم عن الشعراء والأدباء من قبيل بروست ونابوكوف وجورج أرورل. ويجد في طرقهم في نثر العالم إمكانيات لامحدودة ومبتكرة من ابتكار حيوات جديدة للأناس الذين يتمّ إعادة وصف عذاباتهم.

أن يصف المرء نفسه بمفرداته الخاصة معناه أن يخلق نفسه في لغته الخاصة أو على الأقل أن يخلق الجزء الوحيد من نفسه الذي سيكون له وزنا وأهمية. ما تبقى منه ثرثرة الآخرين حوله. لذلك يعتبر رورتي أنّ أشدّ ما يخيف المبدع هو أن يحيا ويموت في عالم لم يصنعه بنفسه أي في عالم قالته كائنات بشرية قبله. لذلك فإنّ كلّ واحد منّا مطالب «بأن يلد نفسه» إن أراد ألاّ يموت في لغة لم يبتكرها حول ذاته.

لكن هذا لا يعني أبدا أنّ للمبدع ذاتا يصنعها ويسكنها على نحو مطلق ومؤبد. لا شيء يوجد كلّ شيء يولد ويتجدّد فينا بقدر قدرتنا على ابداع أنفسنا . إنّ المتهكّم الليبيرالي لا ينفكّ عن الشكوك حول المفردات التي يصف بها نفسه. إنّه ينتمي إلى نوع من الناس الذين «هم ليسوا قادرين على أخذ أنفسهم محمل الجدّ لأنّهم واعون دوما بأنّ المفردات التي يصفون بها أنفسهم هي خاضعة للتغيير، واعون دوما بالطابع العرضي والهشّ لمعاجمهم النهائية وبالتالي بالطابع العرضي والهشّ لأنفسهم» .

هكذا اذن تقوم التربية الفلسفية الجديدة على ابداع أنفسنا لكن دون أي ادعاء حول إمكانية أن نصنع هوية ثابتة لأنفسنا. لأنّ المرء لن يمتلك فعلا أيّ أنا بل هو فقط في كل ما يبدعه إمكانية أجمل أو أسوأ من أشكال الحياة المأمولة. لذلك لن يكون المبدع فردا أبدا. «من الصعب أن يرضى أحدنا بأنّه قد أصبح فردا» . لأنّ الفرد هوية ثابتة لا تؤمن بالحرية بل بالحقيقة أي بعالم قد قيل بعدُ في لغة ميّتة. فالحرية لا تكمن في أن نكون ذواتنا بل في القدرة على إعادة تجديدها في لغة لم يعرفها الماضي. وذاك هو ما يفعله الشعراء أولئك الذين بوسعهم أن يسردوا قصصهم «في لغة لم تستعمل أبدا من قبل» . لأنّ الشاعر والعبقري عموما هو الذي «وجد ذاتا كي يكونها لم يعرف أسلافه أبدا أنّها كانت ممكنة» .

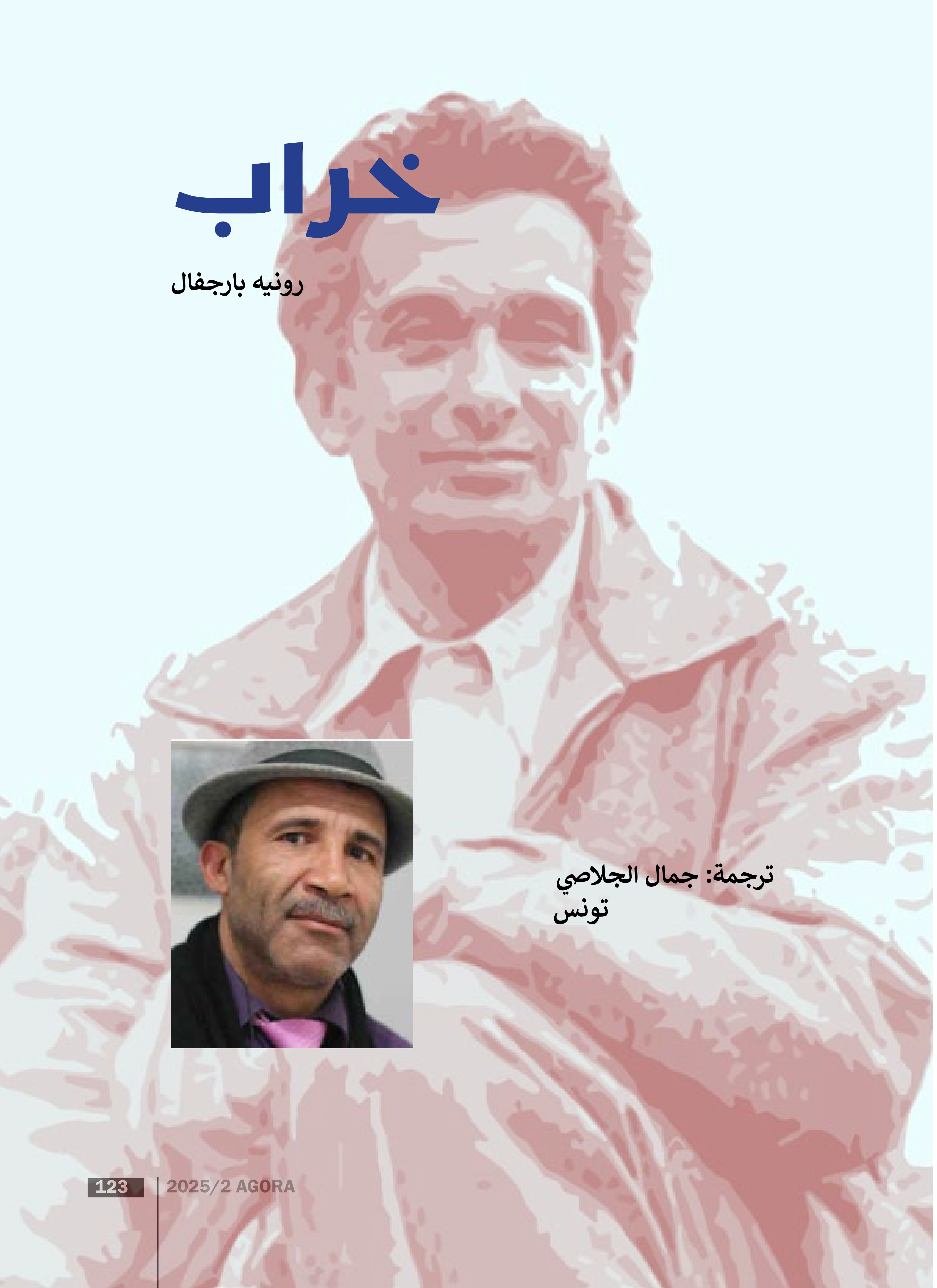
يتعلق الأمر اذن بما يسمّيه رورتي «التربية العاطفية» أي بتربية أدبية خيالية بوسعها أن تؤثر في أحاسيسنا

ومشاعرنا بشكل أنجع من أيّة براهين منطقية مجرّدة للفلسفة. وبالتالي إنّ ما يحتاجه البشر المعطوبين اليوم في عصر القساوة هو تربية عاطفية تجعل الواحد فينا يتخيّل نفسه دوما مكان المضطهدين والمعذّبين. وعليه يعتبر رورتي أنّه وحده تقدّم في المشاعر كفيل بمساعدتنا على التخفيف من فظاعة ما يحدث. إنّها تربية عاطفية جمالية تدافع عن أولوية الأدب عن الفلسفة. لأنّ الأدب أكثر نجاعة من الأخلاق ومن الفلسفة.
يكتب رورتي في آخر نصوصه ما يلي : «كنت أتمنى أن أخصص وقتا أكثر في حياتي إلى الشعر. وذلك ليس لأنّني أخاف من ألاّ أدرك حقائق لم تكن صياغتها ممكنة نثرا، فهذا النوع من الحقائق لا وجود له، ولكن لأنّني كنت سأحيا بأتمّ معنى الكلمة لو كنت قد تطبّعت شعرا».

خاتمة :

إنّ السؤال عن تربية إبداعية لذواتنا يقتضي القدرة على أن يلد المرء نفسه باستمرار. وذلك لا بوصفه فردا ليبيراليا مغلقا على نرجسيته الخاصة، بل في سياق مشروع اجتماعي ديمقراطي لا يرى أيّ تناقض بين الخصوصي والعمومي والنضال العمومي من أجل العدالة والتضامن. وفي هذا المعنى تمّ تسييس الفلسفة وتحويل الشعراء إلى مساهمين في بناء الأمل الاجتماعي وتمّ تحويل الفلسفة من الحجاج إلى السرد ومنح الكلمة لبروست وكونديرا وجورج أروال ونابوكوف بوصفهم متهكّمين أي إمكانيات للتفلسف في أفق ما بعد يوطوبي ما بعد نظري.
ورغم طرافة مفهوم التهكّم كشكل من ابتكار الذات في علاقة بالفلسفة بوصفها سردا، فلقد تمّ تسجيل جملة من الاعتراضات على هذا المفهوم، تتعلّق خاصة بالطابع العرضي الخاص بالذات، اذ كيف يمكن لهذه الذات التي لا هوية لها والمكوّنة من القصص والاستعارات التي لا تنفكّ عن التغيّر المستمرّ أن تثري ذاتها؟ وهل تكفي الوحدة السردية من أجل وحدة الذات؟ وإذا كان ابتكار أنفسنا هو شطب لأنفسنا القديمة وإبداع للجديد على غير مثال سابق، أيّة إمكانية لشيء جديد واستثنائي لا أحد فكّر فيه من قبل؟ أليست فكرة الجديد في علاقة بأنفسنا فكرة طوباوية ومستحيلة؟ ألا نوجد أيضا في الماضي بذاكرتنا وانتماءاتنا؟ وكيف يمكن الحديث عن معجم جديد، وماذا عن المخيال والثقافة والماضي والتراث؟ ألا يمكن للقديم أيضا أن يتجدد بعد تأويله وإعادة تأهيله؟ رورتي يقول لنا : أنّ الشاعر القوي هو «تلك الرغبة في ألاّ تكون نسخة لأحد». وربّما يحق لنا أن نقول أيضا أنّ الأعمال الفنية لا تحتاج أن تكون جديدة واستثنائية بإطلاق حتى نبتكر من خلالها أنفسنا أي شكل الحياة الذي يساهم في الأمل بمجتمع أقل قساوة وعالم أقلّ فظاعة.
ورغم ذلك يمكننا استعمال هذه الطريقة الفلسفية في تربية أبنائنا على إبداع أنفسهم بشكل دائم، في أفق انتماء جمالي إلى العالم بما هو مساحة سردية للأمل والحرية والتضامن. ونحن نعتبر مثل هذه الفلسفة التي يقترحها ريتشارد رورتي مضادّة للمركزية الغربية ولغطرسة القوميات وصدام الهويات التي حوّلت العالم إلى جغرافيات حزينة لهدر دماء الأبرياء.

صفحة من كتاب المهد / كريم سعدون



خراب

رونيه بارجفال

ترجمة: جمال الجلاصي
تونس

في الحائط المواجه للنوافذ، أضاءت شاشة كبيرة شفافة للتو بالأرجواني المحمرّ. « صرخ مكبر صوت غير مرئي:

- مذهل! استمعوا جميعًا، مذهل! يُخبرنا مراسلنا الخاص في ريو دي جانيرو، برتراند بينيل، أن الإمبراطور روبنسون استدعى للتو ممثّلي الصحافة العالمية على وجه السرعة للإدلاء ببيان. لا تغادروا. بعد لحظات سوف نبث المقابلة لكم!

ينبض أحمر الشاشة كقلب. فجأةً، شحب، واختفى كدخانٍ تذروه الرياح، كاشفًا عن غرفةٍ واسعةٍ أظهرتها تقنية ثلاثية الأبعاد. بدا وكأنّ نافذةً كبيرةً انفتحت في جدار الصالون على غرفةٍ أخرى في الشقّة. هذه الغرفة، شديدة الإضاءة، والمُغلّفة بستائر حمراء ثقيلة، لا تحتوي إلا على قطعة أثاثٍ واحدة: عرشٌ ضخم، منحوتٌ من كتلةٍ واحدةٍ من خشب الأبنوس الصلب، مُرصّعٌ بألماسٍ ضخمٍ متلألئ. على هذا العرش، يجلس رجلٌ أسود، يرتدي الزيّ البسيط والفخم الذي جعلته الصحف والتلفزيون مألوفًا للعالم أجمع: سترةٌ من الذهب، تلألأت في الغرفة الحمراء كشمسٍ في سماءٍ مُلتهبة. لا بد أنه كان ثوبًا شديد الثقل، لكن الرجل كان عملاقًا، يشعر المرء بأنه قادرٌ على حمل أعباءٍ أخرى كثيرة. على وجهه كانت هناك إثارةٌ شيطانية. كان رجلًا أسودَ أصيلًا، بشفتيه الضخمتين وأنفه المفلطح، لكنّ عينيه كانتا تلمعان بذكاءٍ استثنائي. نهض، وتقدّم بضع خطوات ببطء، فتحرّكت الغرفة، وتراجعت إلى الحائط، واتسعت. برز من حيث لا ندري مكتب ثقيل من خشب الأبنوس. صعد الإمبراطور الأسود إلى هذا المكتب ووقف خلفه، متكئًا عليه بقبضتيه. لم يكن على سطحه اللامع سوى هاتين القبضتين الضخمتين السوداوين الباهتتين، والقناع البشع، المنحوت من الخشب الأحمر على يد ساحر أفريقي، للإله المُستعاد، الذي فرض الإمبراطور عبادته على شعبه.

انعكست البقعة الدموية للقناع ولهب السترة في أمواج غامضة على السطح المظلم للمكتب.

أعلن مكبر الصوت: «سوف يترجم لكم بيرتران بينيل، فوريا، الكلمات التي سيقولها الإمبراطور الأسود».

وتكلّم س.م. روبنسون.

كان يتحدث باللهجة الأفريقية العذبة التي ينحدر منها، والتي أصبحت لغة كبار رجال دولته. وكان العالم أجمع يعلم أنه أقسم ألا ينطق بأيّ كلمة بلغة أخرى. ضعف صوته، فأصبح ضجيجًا في الخلفية. وبدأ صوت آخر لاهث يترجم إلى الفرنسية:

«بينما أتحدث، ينطلق من جميع أنحاء أراضينا، ألف طوربيد جوي، موجهة نحو أهداف دقيقة. لن يتمكن أي رادار من اكتشافها، ولن يصل إليها أي صاروخ مضاد، ولن يدمرها أي شعاع. سيصل كل طوربيد، بنسبة خطأ بمتر واحد، إلى هدفه المقصود. لقد سقط الأوّل بالفعل، جاعلا ما حوله صحراء. عند الفجر، ستهبط قواتنا الجوية في أراضي العدو. تتكون من مائة ألف طائرة، تحمل عشرة ملايين محارب. بمجرد هبوط كل طائرة، تصبح حصنًا قادرًا على التحرك بسرعة عالية فوق جميع التضاريس. لكنّ جنودنا الشجعان لن يضطروا للقتال، لأن القوة المرعبة لطوربيداتنا ستمحو كلّ أثر للحياة أمامهم. سيهبطون في بلد طُهّر من البشر. حتى المدن تحت الأرض ستُقتلع مثل الكمأة وتسحقها طوربيداتنا النووية. ستُعلن هذه الساعة نهاية حربنا مع الأمة التي استفزتنا، وستُنهي حكم الرجل الأبيض في هذه القارة. وهكذا يُمحى ماض طويلٌ من الإذلال والمعاناة. عاش أسلافنا بسلام في غاباتهم الأصلية. انتُهكت حرمة الغابات، وانتُزع أسلافنا من أمّنا أفريقيا، ونُقلوا آلاف الكيلومترات من أرضهم الأصلية، وتعرضوا للضرب، وعوملوا معاملة الكلاب من قِبَل البيض المغرورين. بعد قرون من العبودية، نجح أسلافنا في التحرّر، وطالبوا بمكانتهم في الشمس. مع ذلك، ظلّ البِيض يعتبرونهم وحوشًا. خصّصوا لهم أقذر الوظائف وأكثرها إذلالًا، حتى اليوم الذي أدركوا فيه أنّ هؤلاء «الزنوج القذرين» يتزايدون بكثرة، وينافسون القوى العاملة الوطنية، ويُهدّدون الأمن الداخلي، فأرادوا التخلص من هؤلاء الرجال الذين لم يعودوا بحاجة إليهم. كانت هذه مأساة عام ١٩٧٨، تلك القوافل الضخمة من السفن التي كانت تنقل شعباً ممزقاً مرة أخرى من دياره إلى بلدان الجنوب التي اضطر سكانها إلى قبول ما أسموه الغزو الأسود، تحت تهديد المدافع.

مات نصف الغزاة رغمًا عنهم تقريبًا جوعًا. لكن الله المستعاد يسهر على شعبه. سمح لقلة من الرجال بالنهوض، ممّن أخذوا أفضل علوم البيض. نظّم علماء الاجتماع والمهندسون والعلماء والأطباء عملية تطهير الغابة البكر بشكل منهجي، جاعلين من هذه القارة، التي يخلو ثلاثة أرباعها من السكان، صالحة للسكن. في أقل من قرن، وفي مناخ يناسبنا تمامًا، ازداد عدد سكاننا بنسبة واحد في المائة. بُنيت مدن ضخمة، وشُيّدت مصانع، وتطورت التكنولوجيا، في جميع المجالات، إلى أعلى مستويات الكمال. ثم دبّ الرعب في قلوب مضطهدينا السابقين، وها هم يعلنون الحرب على أحفاد هؤلاء العبيد السود الذين جُلبوا من أفريقيا في جوف السفن. كنا نعلم أنّ هذه الحرب حتمية، لذلك كنا نستعد لها منذ عشرين عامًا، وسننتصر فيها.

سأقول: لقد انتصرنا.»

بينما كان يتحدث، ازداد الإمبراطور الأسود حيويةً تدريجيًا. غمرت فرحةٌ عارمةٌ وجهَه المتعرق. فجأةً أمسك القناع الأحمر وسار بخطىً واسعة. ازداد طوله، وخرج من الشاشة، وتوقّف في منتصف الصالون، وقد غرست قدمه اليمنى في رذاذ زهور الكوبية. أضاء الغرفة بأكملها ببريق سترته الذهبي. راقبه الرجلان، المتكئان على كرسييهما، بضخامته الهائلة، وه يرفع فوق رأسيهما تكشيرة إلهه.

غدًا، ستكون أمريكا، من شمالها إلى جنوبها، سوداء بالكامل. فليكن الإله المستعاد معنا. لقد بدأت مهمتنا الآن.»

شحب بريقه فجأة. في ثانية، اختفى العملاق. تلاشى معه لون الغرفة الحمراء. انفتحت في جدار الصالون، نافذة على ساحة حيث كان حشد من النساء والأطفال والشيوخ الزنوج ، يرتدون ملابس ملونة بصخب، يصرخون فرحًا. بدأت امرأة سمينة تدوس بقدميها، وذراعيها مرفوعتين إلى السماء. كانت تصرخ بالدعاء. مزقت ملابسها. تدحرج ثدياها، كقربتي نبيذ نصف فارغتين ضخمتين، على بطنها، من ورك إلى آخر. سقطت على الأرض، فخذاها مفتوحتان، وعيناها تتدحرجان إلى الخلف، وفمها يزبد. كانت لا تزال تصرخ. صرختها اخترقت ضجيج الحشد. تصاعدت من حولها الهستيريا في دوامة. تدحرج الرجال والنساء على الأرض، مزقوا ملابسهم، وخدشوا وجوههم، وانكمشوا واسترخوا في قفزات جنونية. وسرعان ما أصبحت الساحة بحرا من الأجساد الملتوية والمتزاحمة، يلعب بينها أطفال صغار أبرياء. انبعثت من هذا اللحم اللامع رائحة كريهة، مزيج من المواد المخاطية.

نهض لوغران وأطفأ الجهاز. اختفت الرائحة مع الصراخ والصورة، لكنّ أنفي الرجلين ظلا مشبعين بها. نفث فرانسوا دخان غليونه بقوة. مسح لوغران وجهه بمنديل معطَّر بماء الورد.

لم يتكلم أي منهما، لقد كانا مذهولين.

وكان لوغران هو أول من استعاد توازنه، وقال:

- إنه أمر مخيف، غدًا سيتحرك العالم بأجمعه...

هز فرانسوا كتفيه. لقد أثّرت فيه دراما الأحداث التي شهدها للتو أكثر بكثير من الخبر نفسه، الذي كان يتوقعه نوعًا ما. قال:

- إنّ كل هذا خطأنا. أطلق البشر العنان لقوى رهيبة أخفتها الطبيعةُ نفسها بعناية. ظنوا أنهم سيطروا عليها. أطلقوا على هذا اسم التقدّم. إنه تقدم متسارع نحو الموت. يستخدمون هذه القوى لفترة من الزمن للبناء، ثم في يوم من الأيام، ولأن البشر بشر، أي كائنات يغلب فيها الشر الخير، ولأن التقدم الأخلاقي لهؤلاء البشر لم يكن سريعًا كتقدم علمهم، فإنهم يوجهونه نحو الدمار. هذه المرة، السود هم من بدأ. والله أعلم من سيُنهي. سواء أكانوا سودًا أم بيضًا، لديّ انطباع بأنه لن يظلّ هناك الكثير منهم.

صمت ثم واصل بتنهيدة

- في هذه الأثناء، دعنا نحاول أن ننسى الكوارث الوشيكة لبضع دقائق. أعطنا بعض الموسيقى...

انتشر جوٌّ عتيق الطراز، حزين، يُشبه موسيقى الجاز، برشاقته الكلاسيكية في أرجاء الغرفة. آهات البوق الخافتة، وتنهدات الساكسفون، ودقات الطبول الساذجة، استحضرت ماضٍ بعيد وحلاوة الحياة. في عُرضت على الشاشة، سلسلة من اللوحات، ومقتطفات من أفلام تلك الحقبة، وثائق ثمينة، شهادات دامغة على حقبة غابرة. على حلبة مرقص، كانت نساء يرتدين فساتين سهرة شديدة القصر، يتنقلن بين أحضان رجال يرتدون بدلات. حولهم، أزواج آخرون جالسين على طاولات صغيرة، يفرغون زجاجات الشمبانيا.

ثم، أظهرت سلسلة من اللقطات المكبّرة مراهقين يتبادلون قبلات طويلة في أماكن مختلفة، بينما تهمس أصوات مغنيي ذلك العصر بأغاني عن الحب، وضفاف الماء، وساحات رقص في الهواء الطلق، وشلالات، وحدائق، والمزيد من الحب. دائمًا.

تنهد لوغران، قائلا:

- آه! تلك كانت الأيام الخوالي الجميلة!

فأجابه صوت المذيع: «لقد حضرت للتو عرضًا استعاديًا بعنوان الحياة في باريس عام ١٩٣٩.

هدأ فرانسوا، وملأ غليونه من جديد. فجأة، شحب ضوء الشاشة، وتحوّل إلى الرمادي، وكاد ينطفئ، في الوقت نفسه الذي خفّت فيه حدّة الصوت. خفت ضوء الغرفة. خفت ضجيج الشارع، كما لو غرق في القطن. استمر هذا عشر ثوانٍ، ثم عاد كل شيء إلى طبيعته.

قال لوغران:

- المزيد من المشاكل الكهربائية، ولكن هذه المرة أصبحت أكثر وضوحا من هذا الشتاء

- ها هي اللحظة الأخيرة. إذا كان الأمر كذلك، فسيتحدثون عنه.

«... فاز بسباق دورة حول العالم، الدار البيضاء- الدار البيضاء دون توقف، في ١٠ ساعات و٣٧ دقيقة و١٣ ثانية. وقال إنه يأمل أن يُحقّق أداءً أفضل في المرة القادمة.
هنا. اللحظة الأخيرة!
آلو! آلو! أثار إعلان الإمبراطور الأسود ضجةً عالميةً واسعة. انعقد المجلس الأوروبي الكبير على الفور. من جانبه، استدعى إمبراطور آسيا رؤساء حكوماته. ومن المتوقع اتخاذ إجراءات التعبئة العامة صباح الغد. لا توجد أخبار من أمريكا الشمالية. جميع الاتصالات السلكية واللاسلكية مقطوعة. أما محطات الإذاعة، فقد توقفت عن البث فجأةً تقريبًا. لا يُعرف ما إذاكان ذلك لتجنب كشفها أم أنها دُمّرت بالفعل. توقفت المحطات السوداء عن البث بوضوح، وتعطي من دقيقة إلى أخرى رسائل صوتية غير مفهومة.
هنا. اللحظة الأخيرة!

«آلو! آلو! تعلن وزارة الدفاع الوطني والقاري: «اعتبارًا من تاريخ نشر هذا الإشعار، يُمنع جميع المواطنين الفرنسيين من الجنسين، الذين تتراوح أعمارهم بين أربعة عشر وستين عامًا، من مغادرة منازلهم أو مكان عملهم المعتاد». آلو! آلو! نكرّر...»
قال لوغران:
- كما ترى، لقد بدأ الأمر!
- نعم، سيكون عرضًا رائعًا للباليه، مع رقصات من موسيقى المدينة ودوامات الجبال...
- صه!
هنا، اللحظة الأخيرة!
« هل أنت متوتّر، قلق؟ لأن الكبد لا يعمل! تناول حبوب « و٣»
هنا، اللحظة الأخيرة!
راديو ٣٠٠ يطلب من المستمعين الاستماع. سيبدأ الحفل الكبير لإطلاق للنجمة الجديدة ريجينا فوكس في الساعة ٩ مساءً. في توب الرابعة، ستكون الساعة ٨:٥٨ مساءً بالضبط. توب، توب، توب»
- هيا يا صديقي، أدر المقبض...
- إذن، هذه ريجينا فوكس الشهيرة، التي يثير اسمها ضجة منذ ثلاثة أسابيع، هي بلانشيت الصغيرة، تلك الطفلة ذات الساقين العاريتين التي أريتني ذات مرة صورتها مع مناظر لبلدتك؟
- نعم! كما ترى، لقد كبرت، وشقت طريقها...
أضاءت الشاشة، ثم ومضت بألف ومضة عندما بدأ مكبر الصوت في عزف النشيد الوطني. وُلدت شموس، لوالب، أمواج من الألوان، ونمت، وتحوّلت إلى وابل من الجواهر المتلألئة، مختلطة، مجتمعة، متعارضة، ذابت في ألوان رقيقة انفجرت في وسطها نيازك جديدة. مجموعة كاملة من اللون الأخضر والأزرق مثل تلك التي تراها فقط في قوس قزح، والأحمر الناري، والأصفر الليموني تحت أشعة الشمس الاستوائية، والأرجواني العميق مثل الهاوية.
روائح السرو وخشب الصندل واللافندر والقرنفل والبطيخ والياسمين والبخور والخوخ والتوت الأسود، الورد، الموز، الليلك، المنشرة، الزنبق، زنبق الوادي، الخباز، البنفسج، البحر، اللوف، الجلد تتوالى مع بعضها البعض، قصيرة، عنيفة أو سرية، دون اختلاط على الإطلاق.
كان راديو يمهّد.
حلت رائحة واحدة محل جميع الروائح الأخرى واستمرت. كانت تشبه رائحة جدار حجري قديم مشمس، حيث تنمو زهور المنثور وقرنفل الشاعر.
بدت الألوان وكأنها تخضع لنظام غامض، وترتّبت في أعماق الشاشة، ثم شحبت، وأصبحت طبيعية، وإنسانية، وتشكلت الصورة تدريجيا إلى وجه متألق.
تمتم فرانسوا:
- بلانشيت!
أجاب الجهاز:
- ريجينا فوكس! ريجينا فوكس، العالم كله ينتظرك، العالم كله يستمع. ملايين الرجال يراقبونك، وينتظرون صوتك المعجزة. ريجينا فوكس، غنّي!
انفرجت الشفاه لتكشف عن أسنان مثالية.
شدّ فرانسوا يديه على ذراعي الكرسي. صرّت ساق غليونه.
وفجأة، مثل حجر، سقط السواد. انطفأ الجهاز، وأضواء السقف، وكل شيء، في وقت واحد.

صاح لوغران:
- اللعنة، انفجر قاطع الدائرة في البيت، الآن هو الوقت المناسب!
وقف، يتحسس طريقه، مصطدما بالأثاث.
قال فرانسوا:
- اسكت! استمع...
كان هناك شيء غير عادي في الأجواء. بدا الأمر كما لو أن الكهرباء قد اجتاح، مع اختفائه، العالم الخارجي بأكمله. شعر فرانسيس ومضيّفه وكأنهما معزولان على قمة جبل، في صمت الفراغ الهائل للسماء.
همس فرانسوا:
- الشارع...
وصل إلى النافذة، وسحب الستائر، وفتح المصراعين، وانحنى إلى الخارج، وانضم إليه لوغران بعد فترة وجيزة. الظلام يُغرق المدينة. واختفى كل الضجيج.
رأى الصديقان الأشباح الثابتة للسيارات تنعكس على البلاستيك المضيء، والظلال الصينية لركابها الذين فتحوا الأبواب، وخرجوا، وانحنوا فوق المحركات، ورفعوا أذرعهم إلى السماء. وبعد قليل خفت حدة الضوء البلاستيكي، وأصبح الطريق مظلما تماما. لم يكن هناك ما يقاوم الليل غير ضوء القمر الخافت في ربعه الأول، والومضات العابرة لبعض الولاعات.
لم تعد آذانهم مليئة بهدير المحركات، بل أصبحت مليئة بأصوات غير متوقعة، أصوات بشرية. كان رجل يشتم، وامرأة تصرخ. سمعا صيحات الدهشة من الحشد، وصوت أقدامهم على الرصيف.

كتاب الفن وسياسة الذاكرة لأم الزين بن شيخة

بيان ديكولونيالي في لغة الضاد

يعتبر الخيار الديكولونيالي أن الهيمنة الغربية لم تكن فقط سياسية واقتصادية وثقافية ومعرفية أنما كانت هيمنة على الذوق والحس والادراك. يفترض رواد هذا الفكر أنّ تحرّر الشعوب لن يتحقق قبل تحرير الأحاسيس والمدركات والأذواق من هيمنة الاستيطيقا الغربية. ويعود ذلك إلى أول نص مؤسس للخيار الديكولونيالي لأنيبال كيخانو في مقاله الشهير «الكولونيالية والحداثة العقلانية» الصادر ١٩٩٢ حيث كشف عن دور الاستعمار الثقافي في إخضاع الخيال أو بعبارته « كولونيالية الخيال»، كما أنّ القمع الكولونيالي على رأي كيخانو كان ممنهجا وموجها للمعتقدات، الأفكار، الصور، الرموز، والأخطر من ذلك هو اخضاع آليات المعرفة. أمّا المنعرج الجمالي الديكولونيالي وقعه والتر ميغنولو بمقال تحت عنوان « الاستزيس الديكولونيالية، الجرح الكولونيالي وشفاء الديكولونيالي . الصادر ٢٠١٣ على أثر ورشة تم عرض فيها مجموعة من الأعمال الفنية التي اعتبرت ضمن الفنون الديكولونالية.

سيرين الخضراوي
تونس

من أعمال الفنان ضياء العزاوي

من وجهة نظر ديكولونيالية، الاستزيس Aesthesis تعني الإحساس، وعملية الإدراك الحسي، وكل الأحاسيس الذوقية والسمعية والبصرية. ولكن ما حدث على رأي ميغنولو أنّ مع كانط تم اختزال الاستزيس في « الشعور بالجميل» وهكذا سيتم الانتقال من الاستزيس إلى الاستطيقا لتصبح الاستطيقا نظرية في الشعور بالجميل. وهكذا وقع استعمار الاستيزيس من قبل الاستطيقا.

من وجهة نظر ميغنولو» الاستيزيس لا يقتصر على عالم الفن ، بل هو سمة إنسانية أساسية ....تشترك فيها كل الكائنات الحية ، سواء كانت بشرية أم لا... ما يريده فناني الديكولونيالية ليس إنشاء أشياء جميلة ، وتركيبات ، وموسيقى ، ووسائط متعددة أو أيا كانت الاحتمالات ، ولكن ابداع من أجل إزالة الاستعمار عن الاحاسيس « ، للانتقال من الاستيطيقا الكولونيالية إلى استزيس ديكولونيالية.»

تسعى «الجماليات الديكولونيالية» إلى إعادة الاعتبار لجميع الحواس في عملية الإدراك الحسي والذوقي كاعتراض على الاستيطيقا الكانطية التي اختزلت التقييم الفني في حاسة البصر وهي محاولة للسماح للشعوب التي لم يسمح لها بالكلام وتم تهميش فنونها والتقليل من شأنها، حيث تم اعتبارها فنون محلية لا ترتقي إلى معيارية الحكم الجمالي التي نصبها كانط كمحكمة جمالية لتقييم الجمال.

حيث تسعى الجماليات الديكولونيالية إلى تفعيل الجغرافيا السياسية للمعرفة والاستشعار والاعتقاد، من أجل كشف ما تخفيه الاستطيقا مابعد الحداثة من محلية خاصة فقط بالغرب. فالاعتراض الذي توجهه الجماليات الديكولونيالية إلى الجماليات الحديثة بكونها باتت تحددّ ماهو المشترك بين الفنانين، عوضا عن ذلك تدافع الديكولونيالية عن التعددية المحلية التي تحتوي في داخلها إلى الكونية.

أمّا في لغة الضاد فنجد كتابات أمّ الزين بن شيخة تفكر في افتكاك مساحات للجماليات العربية في الخارطة الفكرية للتفكير الفني والجمالي في العالم، وتنبه إلى أنّ الجمالي بالنسبة لها هو جماليات الرائع بكل ما يحمله من مقاومة ضدّ جماليات الجميل منذ كتابها « الفنّ يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا.» الصادر ٢٠١٠، حيث سعت لتحرير sublime من الترجمة اللاهوتية السائدة «الجليل» لتخوض معارك لغوية تسمح بها للغة العربية أنّ تفكر في جماليات الرائع» لتحوله إلى الرائع المقاوم للإمبراطورية وهو كتاب يناضل ضد الاستبداد بجميع أنواعه، فهي تقاوم الفن البرجوازي الذي يقتصر على المنفعة واللّذة الفردية والذي يجعل من الفن بضائع مبتذلة . حيث تقوم بطرد كل من هو راكع للجبروت السياسي من ميدان الرائع، فالرائع خاص فقط بالشجعان الذين يتذوقون الرائع كملكة مقاومة في مجال حرّ لا يعرف للحرية حدودا. هي تحاول ان تحرر الرائع من تأويلاته. لتقدّم الرائع كسلاح يواجه المريـع اللاهوتي والامبراطوري والأسلحة. ، هي تقرأ الرائع راهنا كملكة مقاومة فتستأنف ما بدأه ادرنوا إلى نيغري مرورا بليوتار من أجل أن يكون هناك كلمة للجماليات بلغة الضاد. حيث تدعوا إلى ضرب « من الرائع المضاد لأنواع المريـع الحالية النووية والإمبراطورية واللاهوتية التي استحالت بيننا إلى الطامة الكبرى في ألوانها الأكثر سوادا» ولأنّ جماليات الرائع كانت قدرا لكل الفلسفات المعاصرة التي قرّرت الخروج من فلك الاستطيقا، فإنها ترتحل بنا بين أهم التجارب الفلسفية المعاصرة التي أنفلتت من جماليات الجميل، من نيتشه عبر تراجيديا الحياة، ومريـع أدرنو كضرب من جماليات القبح، تفكيكية دريدا لجماليات الرائع، وذلك من أجل فتح أفق الجماليات العربية المعاصرة، لتُخرج لغة الضاد من جماليات الجميل إلى جماليات الرائع. وبذلك تصبح عبارة جماليات متجاوزة للاستطيقا والاستزيس في آن.

أمّا مع كتاب :تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة»، الصادر ٢٠١٤. فتقترح المحسوس كقدرة على المقاومة، وتحرير المحسوس من كل أشكال الاعتقال الذي يسلط عليه، وتحاول الرّفع من المحسوس ليتخذ مكانة هامة لا تقل أهمية عن المعقول.

وعلى الرغم من ابحارها بين النصوص الغربية فإنها لم تتوقف عند حدود نقل الأفكار الفلسفية للفن والجماليات المابعد حديثة إلى لغة الضاد عبر الكتابة والتدريس والترجمة، بل لطالما سعت إلى إفتكاك مساحات للجماليات العربية المعاصرة. فكانت في كل مرة تفكر في حق الإبداع المغاير، المتحرر من كل أشكال الهيمنة « اللاهوتية، السياسية، الاقتصادية». ونجد ذلك في كتابها تحرير المحسوس، حيث تقترح المحسوس كقدرة على المقاومة من كل أشكال الاعتقال للحياة، لتحاول إعادة الارتقاء بالمحسوس إلى مكانة المعقول. هي بذلك تلحق الجماليات العربية بالطفرة التي تعيشها الفلسفة المعاصرة من إعادة الاعتبار للحواس، والخيال.. وإن من بين اختلافات أم الزين في طريقتها في تحرير المحسوس عن الاستزيس الديكولونيالية، هي أنها تعتقد بعدّم القدرة على فهم الوعي الجمالي، دون المرور بفهم تاريـخ الحواس، وخصصت لذلك كتاب تحرير المحسوس لتؤرخ للحواس؟ لتساءل كوجيطو الحواس عن ذاكرته وجروحه . إنّ الاعتراض الديكولونيالي عن الاستطيقا هو احتكار الإحساس المرئي وإغفال بقية الحواس حيث دعا والتر ميغنولو إلى تحرير الحواس من الاستطيقا الغربية. ونجد صياغة ديكولونيالية في مجال تحرير الفنّ الإسلامي

تحاول خوضها وندي شوو في كتابها «ماهو الفن الإسلامي؟» الصادر ٢٠٢٠من خلال كشفها عن أهمية التخلي عن ثقافة الإدراك المعيارية الحديثة في دراسة الفنون الإسلامية التي تحجب القدرة على التقدير الحقيقي للفن الإسلامي. أمّا في لغة الضاد فنجد كتاب الفن والمقدس يعيد ترميم العلاقة المتوترة بين المقدس والفن مع بن شيخة حيث تعود بنا إلى النصوص التي تعتبر أنه تم اسكاتها، حيث تقول « علينا أنّ نتيح للمقدّس أن يحدثنا من جديد في عصر مابعد ديني ومابعد ميتافيزيقي ومابعد إنسانوي، نحن مطالبون فقط بالقدرة على الانصات إلى نداء الكينونة بوصفه نداء مقدس»

حيث تعتبر بن شيخة في كتابها «الفن والمقدس « الصادر ٢٠٢٠أن الفصل الذي وقع بين الفن والمقدس قدّ أدى إلى علاقة متوترة، لتتحمل المسؤولية لإعادة تأهيل هذه العلاقة، لتجد في التصوف قدرة على ضخ روح جديدة في الفن تساهم في إعادة اختراع إمكانيات جديدة للمقدس، من أجل تحرير الحياة من كل أشكال السطو عليها.

تواصل أمّ الزين بن شيخة خوض غمار عملية تحرير الرؤية الفنية للإبداع النسوي في كتابها «صخب المؤنث» . عبر التفكير في « نسوية إبداعية» بداية عبر تنشيط الإبداع النسائي من خارج النسوية الحقوقية والراديكالية والجندرية، فهي تستجلب ما تطلق عليه « صخب المؤنث» لتقحمه في باحة الخطاب، كضرب جديد من المقاومة للسلطة الذكورية من جهة وإلى التاريـخ الفني الذي تأسس على إقصاء النساء من جهة أخرى.

من منظور ديكولونيالي تحولت القيم الجمالية إلى قيم السوق، كما أنّ تعددية الخيارات الفنية لا تعني النسبية بل هي منفتحة على بعضها البعض وتلتقي في المشتركات وتسعى إلى استبدال السياسات الاقتصادية للخروج من اقتصاد السوق إلى اقتصاد يرتكز على المخزون التراثي والروحي للشعوب.

فالخيار الديكولونيالي يعتقد بأنّ المرور من جماليات السوق إلى جماليات تنبع من عمق التراث الإنساني للشعوب باختلافاتها وبتعدّدها، وهو ما يساهم في فك الارتباط الاقتصادي والسياسي والمعرفي ممّا سيجعل الفن ينموا ويتقدم خارج ما تسطره سياسات السوق. ولأنّ العودة إلى المخزون التراثي للشعوب يطرح مشكل كيف يمكن الاتجاه إلى المستقبل برؤية من الماضي، وهذا السؤال شغل بن شيخة في كتاب الفن وسياسات الذاكرة هو كتاب مشحون بالأسئلة حول إمكانية حداثة جمالية عربية، وعن الفن وحاجته للهروب إلى منطقة النسيان، أوّ أنه مطالب بسرد ذاكرة الضحايا والغائبين والمهمشين؟ و مشكل الحداثة باعتبار أنها قائمة بالأساس على القطع مع الماضي، فكيف يمكن أنّ ترسم علاقة بين الفن والذاكرة في أفق سؤال حداثة الفنية؟، والغموض الذي يكتنف الحداثة الفنية العربية. حيث يطرح عدّة أسئلة: هل يمكن تأسيس حداثة فنية عربية ؟ ، والثاني هل يمكن لمفهوم» عربي» وما يحمله من أيديولوجي أن نقحمه في مجال فلسفي؟ وهل من الضروري الانخراط في براديغم الحداثة ، حتى يتم تصنيفنا كمبدعين؟

فإنّ أمّ الزين بن شيخة تطرح سؤال هل نكتفي بمضادة الغرب حتى نخترع لأنفسنا مكانا خاص بنا في العالم؟ هل ثمة حداثة جمالية عربية أمّ أن الاستطيقا براديغم غربي غريب عن مخيلتنا وذائقتنا؟ كيف نخترع فنّا جديدا في تساءل عن معارك المستقبل؟ وتخوض معارك فلسفية للإجابة عن هذه الأسئلة عبر المرور بكل الفلسفات التي تفكر في مضادة الاستطيقا الغربية، و إبداع طرق جمالية جديدة نابعة من ضرب جديد من الذوات مابعد الميتافيزيقا. مشحون بأسئلة عن إمكانيات التأسيس لفلسفة جمالية في لغة الضاد حيث تشخص أمراض الذاكرة وما إن كانت تعاني من جروح وأمراض.

يحرك كتابات أم الزين بن شيخة خيط ناظم هو إمكانية الزج بالثقافة العربية في تجارب المعنى من أجل فتح آفاق تأويلية جديدة، وذلك عبر الشعر، والرواية، والكتابات الفلسفية. لتفكر من جهة اللغة العربية والمشاكل التي تعانيها اللغة العربية، من رواسب لاهوتية وذكورية لتخوض غمار تحريرها، ومن ثمة تنتقل بها لجعلها أداة مقاومة إبداعية ضدّ الهيمنة الغربية بكل أشكالها الاقتصادية، الفنية، الثقافية، المعرفية.

ونحن لا ندعي في هذه الورقة أننا نقدم رؤية شاملة على كل كتاباتها، بل سنهتم بكتاب الفن وسياسات الذاكرة، لطرحه أسئلة حول الجماليات الديكولونيالية، وعن علاقة المستقبل الابداعي بسياسات الذاكرة.

والسؤال المطروح: هل يمكن اعتبار كتابات أم الزين بن شيخة وعلى نحو خاص كتاب «الفن وسياسات الذاكرة « هل يمكن الخروج من جماليات الغرب ؟» ضمن الخيار الديكولونيالي؟ وهذا السؤال ينبثق منه الأسئلة التالية: أين يكمن الفرق بين الاستزيس الديكولونيالية عند فلاسفة أمريكا اللاتينية وبالتحديد والتر ميغنولو وبين تحرير المحسوس في فلسفة أم الزين بن شيخة؟ كيف فكرت في مسألة الذاكرة التي تتعارض بالأساس مع القطيعة والتجديد والتي من خلالها ينبع التفكير الفلسفي؟ هل يمكن اعتبار أن بن شيخة تؤسس لجماليات ديكولونيالية عربية مستقلة بذاتها؟ أو أنّ محاولتها تقف في حدود محاولة استنساخ تجربة جمالية تابعة للجماليات الديكولونيالية في أمريكا اللاتينية؟ كل هذه الأسئلة سنحاول التفكير فيها من

خلال تقديم قراءة في كتاب الفن وسياسات الذاكرة. ولكن قبل ذلك سنحاول إيضاح العلاقة المفاهيمية التي تربط بين الاستزيس الديكولونيالية، وتحرير المحسوس.

١-في الفرق بين الاستزيس الديكولونيالية لولتر ميغنولو وتحرير المحسوس لأم الزين بن شيخة:

يفرق هيدغر بين الاستيزيس الأغريقية αἴσθησις و الاستطيقا الحديثة αισθητική حيث تشير الاستطيقا إلى النظر في الفن والجميل ويعتبر أنها حديثة أمّا الاستيزيس والتي ترادف في الاغريقية « αἴσθησις فهي تشير إلى السؤال عن الفنّ من جهة الشعور المستمتع والمنتج.

حيث يعتقد هيدغر أنّ العصر يعيش ارتداد نحو الاستيزيس حيث يقول « بذلك فإنّ تدبّر الجميل في الفنّ إنّما يرتدّ الآن بطريقة حادة و حصرية إلى وجه الصلة بالحالة الشعورية للإنسان ، αἴσθησις» وهذا الارتداد اليوم أصبح وقعة في الفلسفة المعاصرة عبرت عنها أم الزين بن شيخة « بطفرة للمحسوس» .

تم التقاط عبارة αἴσθησις الاغريقية في اللغة الفرنسية مع جاك رنسيار Aisthesis ، ليقترح إعادة توزيع عادل للمحسوس. إلاّ أن والتر ميغنولو يعتبر أنّ رنسيار على الرّغم من عنونته للكتاب واكتشافه للاستشعار لكنه لم يقدر على الخروج من الإحساس الغربي أي انه انحسر في حدود الاحاسيس الغربية أي انّ الاحاسيس التي طرحها غربية وليست عالمية.

فحسب ميغنولو المفهوم يتعلق بالأحاسيس على نحو عام وعبر عنها فرنز فانون بالتجارب الحسية. وهذا المسار الفانوني اتخذ اتجهين الأوّل في اللغة الانقليزية مع والتر ميغنولو Aesthesis مقترحا الاستزيس من أجل شفاء الجروح الكولونيالية.

والاتجاه الثاني في اللغة العربية مع أم الزين بن شيخة بداية بتعريبها αἴσθησις بالمحسوس» في كتاب كانط راهنا سنة ٢٠٠٦ لتكتب كتاب تحرير المحسوس سنة ٢٠١٤.

وإن اعتماد بن شيخة على مفهوم الجماليات نابع من إدراك عميق بأن» استطيقا « اللاتينية» أو «أيستزيس» اليونانية» أو « الجماليات العربية» هي لفظة قلقة تتراوح في معانيها بين محسوس اليونان أرسطو، وجماليات الإمتاع التوحيدي ،وذوق الانغليز هيوم، وشعور الألمان كانط وآلام الانسان الحالي. أنّها لفظة تحمل، كلّما لُفظت، سياسة اللغة الناطقة بها: فهي تطهير للانفعالات لدى اليونان، وهي إمتاع ومؤانسة وفنّ الإضحاك لدى العرب وهي سياسة لكونية الذات الحديثة لدى المحدثين وهي إبداع للجموع الحيوية مابعد الحديثة من أجل تحصين العالم من السقوط في الفراغ *نيغري* لدى المعاصرين.»

والسؤال ما معنى تحرير المحسوس أو بالأحرى تحرير المحسوس من ماذا؟

المحسوس على رأي بن شيخة هو قوة واقتدار على المقاومة، يحرّر الحياة من كل أشكال اعتقالها

من وجهة نظرنا هناك اختلاف بين تحرير المحسوس و الاستزيس الديكولونيالية، يكمن من حيث أن تحرير المحسوس لذي تطرحه بن شيخة يسعى لتحرير الحياة الإبداعية من كل نزعة أصولية هووية بالقدر ذاته الذي تسعى فيه للتحرر من الغرب. حيث تفرق بين الغرب الاستعماري، والنقد الفلسفي الأوروبي تقول» إنّ تحرير المحسوس هو اللقاء بالأحداث الفنية التي تحدث في جغرافيتنا دون أية مباركة غربية أو شرقية» ، فتحرير المحسوس ينزع الاستعمار عن الجمال الغربي دون أي كراهية، لتعتبر الغرب فصل من فصول التاريخ الجمالي لا يمكن اقصائه.

كما أنها تعتبر أنّ التفكير المضاد للاستطيقا الغربية ولد في الغرب وساهم بشكل أو بآخر في ظهور الفكر الديكولونيالي.

٢-التفكير المضاد للاستطيقا الحديثة هو بالأساس وليد فلاسفة الغرب:

سخّرت أم الزين بن شيخة جزء كبير من كتاباتها لدراسة الجماليات الحديثة وما بعد الحديثة، وتعمقت في الفلسفات المضادّة للاستطيقا من داخل الغرب ونقلت إلى لغة الضادّ المقاربات الفلسفية للجماليات التي تدافع عن حق المهمشين وحق غير الغربي في التفكير. حيث ترتحل بنا بين النظريات الفلسفية المعاصرة المضادة للاستطيقا الحديثة، لتطلعنا على آخر ما يحدث من معارضة للاستطيقا. حيث تعتبر أنّ التفكير المضاد للاستطيقا ولد في الغرب، حيث توضح النزاع التأويلي الذي يعيشه مفهوم الاستطيقا في الجماليات المعاصرة، من الممكن اختصار بعض من مجهودها حول تتبع أثر أزمة هذا المفهوم على النحو التالي: فهي تعتبر أن الهجوم على مفهوم الاستطيقا بات سمة بارزة لدى كبار فلاسفة ما بعد الحداثة « مع تيدور أدرنو الذي سيعلن بؤس الاستطيقا في كتابه نظرية استطيقية مقترحا القبح الاستطيقي لفتح أفق أمام منعرج استطيقي للجدلية السالبة لمقاومة الجميل الرأسمالي والماركسي في آن. كمقاومة علها تكون إمكانية لتحرّر من الهيمنة و التشيئة وما يطلق عنه المتعة الحقيرة. إلى قلق الاستطيقا لدى جاك رنسيار الذي اقترح إعادة التوزيع العادل للمحسوس عبر استبدال الطبقة في الماركسية بالفولانية حيث قدّم أطروحة تحمل علاقة معقدة بين السياسة والجماليات والتي أطلق عليها استطيقا السياسة للخروج من براديغم الحداثة

و ما بعد الحداثة عبر اختراع مفهوم « جماعة متساون» لتقاسم المحسوس على نحو عادل كبديل عن المحسوس المهيمن أمّا في خصوص الاعتراضات الديكولونيالية عن الاستيطيقا ، يكمن في أن الاستطيقا الغربية تميز بين الفني وغير الفني « وفق ترتيب أنطولوجي ينزع الإنسانية عن الجماعة الجمالية التي توجد في جغرافيا ثقافية خارج ذاتها الغربية» .

هكذا تطلعنا بن شيخة إلى المنعرج الاستطيقي الذي اتخذ من الفنّ براديغم للتحرير الحياة من كل أشكال الاعتقال، وإعادة اختراع الحياة انطلاقا من فلاسفة الاختلاف. حيث يعتقد هذا الخط الفلسفي أن الفنّ يخلق الفلسفة. هكذا يعيد هذا البراديغم الاهتمام إلى التجارب الإبداعية الفردية « ضدّ التماثل ونمطية الفرد الليبرالي» كما اشتغلت على بيان أربعة مفاهيم « الريزوم الدلوزي» الفلانية الجمالية « لرنسيار» الكثرة المحضة « باديو» والجموع الحرّة» نيغيري»

وتؤرخ لكل المنعرجات الجديدة في الفنون وخاصة براديغم فلسفة الاختلاف وتبدأ من جيل دلوز الذي انتقل من علاج مفهوم الاختلاف ضدّ الهوية. حيث ينتقل فلاسفة الاختلاف من منطق الهوية التي تأسست عليها الدولة الحديثة إلى شكل آخر من الذاتية، حيث اتخذ مع دلوز مفهوم الريزوم شكل جديد من الذاتية.

تعرف بن شيخة الريزوم الدلوزي قائلة «نحن أمام مفهوم في أصله نباتي يأتي من علم النباتات وهو يعني تحديدا نباتات ذات جذوع تنمو تحت الأرض وتولد منها الأوراق فوق الأرض أو الجزر أو العشب، وهو مضادّ للشجرة ذات الجذور، له أشكال كثيرة تتعارض مع الشكل العمودي وتراهن على التفرّعات اللامرئية والتحت أرضية التي تنتج بين أفقية تتوسّع في كلّ الاتجاهات» .

فالريزوم الدلوزي حسب أمّ الزين بن شيخة، هو شكل جديد من الفرادات صلب جغرافيا سياسية، هكذا تنموا الآثار الفنية في الفضاءات العقلية ضدّ أجهزة الدولة، حيث يعيد دلوز تنضيد ميكرو سياسي.

تلك الفرادات الدلوزية هي ضدّ أوديب الرأسمالي التعيس، المغمور بحضارة السوق.

أمّا أنطونيو نيغري حسب بن شيخة، فيستأنف عبر مفهوم « الجموع» بوصفها فردات متحركة فوق مسطح المحايثة. أمّا مفهوم الفرادات « هو شكل من المشترك في عصر نهاية الذات، أمّا مع باديو « الكثرة المحضة».

هكذا تنقل لنا بن شيخة هذه المقاربات الفلسفية، حيث يقسم باديو الذات إلى ثلاث أشكال من الذات المخلصة، والذات المرتكسة، والذات المظلمة.» الذات المخلصة هي التي تتحمس للكل جديد وتسعى للتغيير أمّا الذات المرتكسة هي الذات المحافظة التي ترفض كلّ جديد. أمّا الذات المظلمة فهي الذات المصابة بالكراهية، وهي الذات الحارسة للتراث وتكره كل ما هو جديد. كل تلك الذوات ناشطة في السياسة والحب والفن، العلم . الذات المخلصة هي وحدها التي تنجح في بناء كونية عابرة للأفراد عن طريق الحب. « تلك التي تجد سعادتها في متعة المستحيل وتسعى تغيير العالم» . بعد هذه الرحلة الفلسفية التي تخوضها بن شيخة بين فلاسفة توضح أن الأمر يتعلق بكارتوغرافية متعددة الأنماط من الذاتية « ريزوم دلوز» فرادات الفلانية « أغمان» الكثرة المحضة لدى نيغري بوصفه لحظة فلسفية براديغماتية. ولتطرح سؤال عن كيفية اللقاء الحيوي الذي يجمع، بين كلّ هذه الذاتيات المبدعة ليأخذ الفن شكلا جديدا من أنطولوجيا الحب والفرح؟ وعن كيفية إنتاج كينونة في عالم فقد القدرة على الفرح؟ وعن طرق تجاوز القحط الأنطولوجي لحضارة السلع؟ كل هذه الأسئلة تفكر فيها عبر اللحظات الأربعة التالية:

اللحظة الأولى الفنّ لا يولد إلاّ صلب الجموع الثانية للفن قدرة على اختراع العالم. الثالثة أنطولوجية الفردات. الرابعة الفن كمقاومة .

-الفن يولد وسط الجموع: تعرب أمّ الزين مفهوم multitude، والذي يعني في العربية على رأيها: الكثرة، الحشود، أو الجمهور. هي تعني « جملة الفرادات داخل مسطّح محايثة، وهو مفهوم سياسي مغاير يقصد من خلاله « الكثرة الحيوية المتدفقة من رحم الكينونة.» ان الفرق بين الشعب والجموع، كما تشرح لنا بن شيخة قارئة لنيغري، هو أنّه مفهوم الشعب الذي ينتمي إلى الحداثة السياسية حيث يجردّ الفرادات و يذوبها تحت راية الشعب. أمّا جموع نيغري فهي كثرة الفردات الغير قابلة للقياسات السياسة والانتخابية تقول بن شيخة» ههنا تصبح الجموع الحيوية ما بعد الحديثة كثرات طافرة تلاحق المعنى حيثما يتم سحقه من طرف مكنة النظام الرأسمالي الامبريالية» لتشكل مقاومة ضدّ أجهزة الدولة وأنماط الإنتاج الليبرالي، وهو مفهوم يقف ضدّ من الحجج الليبرالية الحديثة التي تتحدث عن «ديكتاتورية الأغلبية.»

- الفن وقدرته على اختراع العالم من جديد: تعتبر بن شيخة أن نيغري يستأنف تشخيص أدرنو والذي كشف عن تحويل الفن إلى بضاعة. حيث يتحدث نيغري عن انهيار البويزيس أي ميدان المشاعر بالتزامن مع الهيمنة على عالم السلع. حيث تقول « ننتقل معه من جماليات الفنّ الطلائعي والحداثة المتأخرة التي يمكن انقاذها بالفنّ، إلى انطولوجيا الجموع حيث يصير الفنّ هو من يخترع إمكانية القفز فيما أبعد من ما

بعد الحداثة نفسها، نحو حدث جديد وفيض مغاير من الكينونة التي تمنح المعنى وتعيد للعالم قدرته على الفرح» .

-انطولوجيا الفرادات: أمّا عن انطولوجيا الفرادات ترتحل بنا بن شيخة إلى نيغيري وهو يقترح انطولوجيا الفن للخروج من الوهم الاستطيقي. « تحتاج الإنسانية الحالية إلى سرديّة أخرى. لكنها سردية لا تعيدنا إلى الماضي إنما تدفع نحو المستقبل» هكذا تستخلص بن شيخة من نيغري أن المهمة الأساسية للفن تحديد سردية المستقبل. الاستطيقا لم تعد قادرة على أنّ تواجه حواس الجسد، لذلك يلجأ نيغري للبيوبطيقا poétique، يطلق عليها « بيوطيقا كونية للأجساد» « بيوطيقا بماهي اقتدار أنطولوجي على عبور هذا العالم ما بعد الحديث، نحو حدث مغاير، نحو فيض من الكينونة يمنح المعنى ويقطع مع الصحراء القاحلة» النظام الإمبريالي وسوقه الكبيرة ومسوخه الفظيعة» . لا عزاء ولا قطيعة مفارقة للواقع، الفن هو الحياة والفرح والشعر الذي منه تقوم الثورة.

-الإبداع الفني بماهو فعل مقاومة: إنّ العمل الفني والجمال وهو فيض العمل، والعمل هو مشروع تحرّر وحماس نابع من فيض الكينونة، فالفنّ هو مقاومة للقحط الأنطولوجي ولكن ليس عن طريق اليأس والتشاؤم والحزن واليأس. فالإبداع يقاوم اليأس، والموت والحزن والظلم وذلك من أجل عبور الصحراء وإبداع عالم جديد منفتح على الفرح.

هكذا تطلعنا على نيغري مفهوم « البيوسياسي الذي شغل ميشال فوكو حيث يحرّر السياسة من الشعور الحديث الذي يختزل السياسي في الدولة ومؤسستها، حيث ينتقل بنا إلى شكل جديد بين العلاقة بين السياسي وأشكال جديدة من الحياة « الفن، الأدب، اللغة، الجسد، الجنس...».

تستدعي فلاسفة الاختلاف. باعتبار أنه لا يمكن أنّ تفكر ضدّ الاستطيقا الغربية دون المرور بفلاسفة ما بعد الحداثة، فالرؤية الديكولونيالية لأمريكا اللاتينية، تحاكم الغرب بأكمله بما فيها فلسفة ما بعد الحداثة. وإنّ مجموع هذه المقاربات التي تطلعنا عليها بن شيخة هي ورشات نتعلم منها التدرب على بالتفكير إلى كيفية اختراع ذاتيات حيوية قادرة على انتاج كثافات أنطولوجية لمقاومة التصحر، وعصر البضاعة المطلقة وانحسار تجارب المعنى؟، وكيف يمكن انقاذ العالم من التسطيح والتفاهة ؟ وعن كيفية إعادة مشاعر الفرح في العالم من خلال الفنّ؟، كل هذه الأسئلة تطرحها أمّ الزين وتساءل هذه المقاربات للإجابة عنها حيث تنتقل إلى لغة الضاد التجارب التي خرجت من براديغم « الاشتراكية» إلى « المشترك» لتجعلنا نفكر من خلالها، كيف يمكن إبداع على نحو محلي طريقة للمرور إلى خلق طرق مقاومة نابعة من تجربتنا المحليّة. حيث نعدّل من بوصلة عقل القارئ على كل الفلسفات التي انتهت مع نهاية ميتافيزيقا الذات ونهاية العبقرية الفنية ونهاية مفهوم الطبقة السياسة ونهاية poisis البويزيس وبداية التقنية techné.

هكذا ترفع التهمة عن فلاسفة الاختلاف وتعتبر أنّ مجهوداتهم المبذولة ضدّ الرأسمالية ووقوفهم في صف المضطهدين والفقراء والمهمشين ، ولهم مساهمات في الدفع بالشعوب التي وقع استعمارها في استئناف التفكير من أجل بناء فلسفة مغايرة بهم، حيث تؤسس لفلسفة جماليات عربية معاصرة وتفكّ الارتباط عن الغرب من خلال تفكير غير تابع للديكولونيالية فلاسفة أمريكا اللاتينية .

حيث تنتهي بنا إلى النتائج التالية: العالم يملك بديل بداخله هو فنّ مقاومة قيم السوق المتوحشة عبر إعادة اختراع الفرادات. وذلك لن يكون دون استثمار الأمل الإيتيقي، الأمل باعتباره « سلاح وعنف ورغبة نزقة تمسك بالكينونة.»

تنبهنا بن شيخة إلى أنّ التفكير الديكولونيالي كتجربة محلية ليست مطالبة لأن تكون في تابعية لراية الديكولونيالية في أمريكا اللاتينية. فلا يمكن التنكر إلى الدور الذي ساهم فيه جزء من الغرب « ماركس، دلوز، فوكو، دريدا... في دفاعهم عن فقراء العالم والمهمشين والمتألمين.»

-الفراغ الشرقي مقابل الملاء الغربي:

إنّ الجماليات الديكولونيالية التي يطرحها والتر ميغنولو تهتم الاستطيقا الغربية بكونها اختصرت الرؤية الفنية في حاسة الرؤية وأهملت بقية الحواس. وهذا الهاجس في بيئتنا العربية شغل أم الزين بن شيخة حيث تستدعي الفراغ الشرقي لتضاد المرئي الغربي « الذي يمثله ميرلوبونتي. هكذا تعارض المقاربة الغربية التي احتكرت التقييم الجمالي في « العين والفكر» ولاستعادة العالم الشرقي تفكيره الفني تعرض أمّ الزين « علاقة الفن» باختراع الفراغ، وهو ليس فقط خاص بلغة الضاد بل الشرق برمته، هكذا تواجه الملاء الغربي بالفراغ الشرقي.

حيث تستعين بفتحي المسكيني الذي يوضح الفرق بين الفراغ الشرقي والغربي الذي يخشى الفراغ. يقول المسكيني « وحده الفراغ يحيي مكانا للقاء مع الآخر أكان شخصا أو عالما»

وتبين بن شيخة أنّ الفراغ ينتمي إلى المخيال الشرقي الصيني والطاوي على نحو خاص

حيث تنتقل أمّ الزين بالصراع الفلسفي القائم على إشكالية الفراغ بين الشرق والغرب إلى الفنون، ومن أجل أن تمنح حق الكلام للشرق « فالفنّ الشرقي قائم على ميتافزيقا التأمّل وإفراغ العالم من الضجيج التأويلي حوله» . حيث تحاول الانفلات من براديغم الاستطيقا الغربية التي سجنت التأويل في الفنون البصرية لتطرح « الفراغ التشكيلي حافزا لاستعادة الشرق للكلمة في تاريخ الفنون»

وهو مقترح من أجل إعادة توزيع عادل للإبداع من خلال رسم خارطة جمالية جديدة للعالم، يطرح فيها الشرق رؤيته الإبداعية. تستدعي أم الزين ليوتار باعتباره يدافع عن حق الشعوب الأخرى في اقتراح وجهة نظرهم التشكيلية للعالم، حيث تنقل أم الزين إلى لغة الضاد التجربة التي يطرحها ليوتار. من خلال إظهار أعمال الرسام الياباني كاركوا الذي يعتمد في لوحاته على النقطة بدلا عن الخط ، ليطرح ليوتار حوار جديد في مسرح الفنون، حيث يستعيد فيه الشرق كلمته عبر الفراغ، حيث يقول ليوتار «إن كنت تريد أنّ تفهم أراكوا، فإن أراكوا لا يطلب أن يكون مفهوما»، فالفهم هو نموذج غربي أمّا القيم الجمالية للشرق فهي تأملية .

هكذا تلتقط أمّ الزين فكرة الفراغ وتعتبره قادرا على أنّ « يمنح اللوحة أبعاد جمالية مغايرة وقيما ذوقية تجد في صمت اللحظات البياض والدرجة الصفر من الشكل واللون ممكنات أخرى لتشكيل العالم في هيئات جديدة»

فالفراغ من وجهة نظر أمّ الزين بن شيخة إمكانية « لتحرير الأفق التشكيلي من كل الادعاءات المعنى التي راكمتها الإستطيقا الغربية» . فجماليات الفراغ التي تدفع بالعقول للتأمل من وجهة نظر بن شيخة قادرة على أنّ « ترسم حدود لغطرسة القيم الجمالية الغربية»

٣-كتاب الفن وسياسات الذاكرة بيان في الجماليات الديكولونيالية في لغة الضاد:

تقسم أم الزين الأسئلة إلى ضربين، الأول حول الماضي وتصفهم بالذين يفكرون تحت راية ذاكرة متعبة أمّا الثاني حول المستقبل، وتعتبر أنّ الضرب الثاني من الأسئلة يتعلق بمختلف معارك الحياة والمستقبل ويهتم بالايكولوجيا وعلم الجينات و العوالم الرقمية. وعلى الرغم من اختلاف السؤالين إلاّ أنهما يشتركان في علاقتهم بالحداثة الغربية. حيث تقسم بن شيخة أشكال العلاقة بالحداثة إلى ثلاث أصناف:

الشكل الأوّل: شكل دفاعي عن التنوير والحداثة. الشكل الثاني: مقاوم لها باعتبارها ابستيمولوجيا ساهمت في الاستعمار. الشكل الثالث: هو الأصولية الإسلامية والتي تعادي الحداثة على نحو مطلق. أمّا المستقبليون حسب بن شيخة فيفكرون بطريقة من خارج هذه الثلاثية.

تعتبر أمّ الزين بن شيخة أنّ الكم الهائل من النظريات الغربية يثقل بها كاهل الطلبة في الجامعات التونسية ، وتساءل مدى قدرة الفكر على انتاج إبداعي حيث انقلب المسار التعليمي إلى حجب العالم عن ايتيقا السؤال كشرط أولي للانخراط في سبيل الابداع ؟

تقسم بن شيخة مساحات الابداع إلى ثلاث محطات، المساحة الأولى: حيث تشترك الديكولونيالية في التفكير في الحياة الإبداعية على نحو محلي. هذا ما يطرح على رأيها التفكير في المحلي التونسي « كيف يمكن التفكير في تراث ابداعي ونحن مزيج قرطاجي، عربي، إسلامي، أمازيغي، بربري، أندلسي، إفريقي. ثانيا هو أنّ « الحياة الإبداعية في بلادنا هي تراكمات لتجارب لم تسائل بعد عن البراديغم الجمالي.»

إنّ ما يحرك تفكير أمّ الزين بن شيخة هو كيفية معالجة هذا الانفصام الحاد الذي تعانيه الأكاديمية في علاقتها بالحداثة بين ما تفرضه برامج التدريس من نظريات غربية والنظرة إلى الغرب باعتباره غربا استعماريا. وإنّ هذا الانفصام على رأيها أنتج جيل من الطلبة المنفصمين الذين لا أتقنوا اختراع ابداعهم الخاص ولا انفتحوا على ابداعات الغرب.

تستدعي أم الزين بن شيخة والتر ميغنولو للتفكير معه في نص العصيان المعرفي، حيث تعتبر أنه نصّ يعيد سردية الذات الحديثة إلى حجمها بعد أن جعل منها « مجرّد أسلوب قصص نازعا عنها سحرها ونفوذها باختزال كلّ عصر الحداثة في مجرد حكاية يمكن أن نحكيها إلى أطفالنا في شكل من التهكّم الأسود» ص ٣٤.

تعتبر أمّ الزين بن شيخة أنّ هذا النصّ هو بيان ديكولونيالي يعيد ترتيب العالم ويصنف الشعوب وفق عالم له معرفة وعالم له ثقافة، فالفلسفة الديكولونيالية كما تؤولها أمّ الزين بن شيخة « مشروع يقوم بن نزع السحر عن العالم»

هكذا يتم إعادة رسم الخرائط الفكرية، حيث تستفيق الشعوب التي تم تغريبها وجعلهم شعوب اللافكر وهي الشعوب التي تتقاسم الجرح الكولونيالي. حيث تساءل بن شيخة البيان الديكولونيالي « في أي معنى يمكن لهذا النوع من الفلسفة أنّ يساعد على انتاج نماذج للحياة والسلوك وللمعرفة مناسبة لجغرافيتنا الثقافية؟»

انطلاقا من فلسفة فتحي المسكيني التي تؤسس إلى الانتماء الحيوي مقابل الهويات الجاهزة.

حيث يعود إلى مصادر أنفسنا دون السقوط في استعارة جاهزة من الفلسفات الأخرى ، فالتراث حسب المسكيني يمكن أن يأتي إلينا من المستقبل . كما يقترح الانتماء مقابل الهوية الجاهزة « حيث يستدعي

الفلاسفة العرب باعتبارهم يأتونا إلينا من المستقبل.
وعلى الرغم من اختلافه الفلسفي عن الخيار الديكولونيالي في صيغة فلاسفة أمريكا اللاتينية من خلال « تشكيل مغاير لموقعنا داخل جغرافية يتم تقيدها وفق تأويلية مخالفة للعصيان المعرفي الديكولونيالي» فإنّ ما يحذر منه هو خطورة أن يسقط الخيار الديكولونيالي في تحويل مقاومتهم للحداثة إلى سردية يطلق عليها « الديكولونيالية الحزينة « التي تبقى عاجزة عن بناء رؤية للمستقبل ، حيث يرسم المسكيني خطة للمستقبلين الذين ينبتون من داخل ثقافتنا» عبر التأويل الفينومينولوجي للمسألة النحن، حيث تعتبر بن شيخة أن كتاب الهوية والزمان هو بمثابة بيان ديكولونيالي في لغة الضاد.
وتحاول الإجابة عن هذا السؤال عبر التفكير في إمكانية اختراع من داخل أجسادنا وأوهمنا وذاكرتنا الميتافيزيقية المثقلة بحروب المعنى دون الاضطرار إلى اللّهث وراء الفلسفة الديكولونيالية التي نجحت في جغرافيا حتى نتوقف عن التفكير التابع سواء للحداثة الغربية أو إلى الفلسفة الديكولونيالية كما يقاربها فلاسفة أمريكا اللاتينية .
حيث تنبه بن شيخة من أن الهروب من تبعية أوروبية قد يسقطنا في تبعية أخرى، فالانتقال من حفظ ألواح فلسفية غربية إلى ترديد ما يقوله فلاسفة أمريكا اللاتينية مع فقدان القدرة على اختراع أو ابداع نصوص معاصرة في لغة الضاد، وذلك ما يسعى إليه المستقبليون.
تطرح أم الزين بن شيخة فلسفة المستقبل لفتحي المسكيني وتعتبر طرح ديكولونيالي في بيئة عربية، فكتاباته تأسست على « ضرورة اجتراح فلسفي ومعرفي وميتافيزيقي وروحي مغاير للغرب وخاص فقط بالعرب»
تدافع كتابات بن شيخة إلى ضرورة التفكير بمشروع تحرّر خاص بانتماء إلى مساحة رمزية تدير شؤون العقل فيها لغة الضاد بكل ثقل الذاكرة وحروب المعنى والألم و الجرح الكولونيالي»
كما أنها لا تفكر في ذلك عبر الكتابة فقط ، بل عبر تطبيق ذلك في جماعات الفنون الثقافية عبر استعادة دور المخيلة لقيادة العالم واختراع الأمل و اقتدارات حيوية. وذلك عبر تنسيب عدواتنا للغرب والاعتراف بكون أيضا أن ثقافتنا كانت من قبل « ثقافة إمبراطورية». ولذلك تدعوا إلى أن ننزع عن أنفسنا أشكال متعددة من الاستعمار. وعدم استبدال تبعية فكرية بتبعية أخرى، والانتقال من سياسات المعرفة الغربية إلى جغرافية مغايرة ، الجغرافيا الثقافية ، وتقصد بذلك فلاسفة أمريكا اللاتينية ، وأن نحاول افتكاك مساحة من التفكير داخل خريطة العقل البشري المعاصر.
ثانيا الاعتراف بأنّ نقد الحداثة هو وليد الغرب من نيتشه إلى سلوتردايك ولا يمكن كما تنبه على خطورة السطو على العصيان المعرفي من قبل الأصوليين لتسقط بين أيادي الكهنة.
حيث تمر بنا إلى « الجماليات الديكولونيالية» التي تمثل منعرجا فلسفيا يحاول تحرير الحواس والأحاسيس من الحداثة الغربية ، من وجهة نظر ديكولونيالي تحاول الجماليات التحرر من وهم الكونية الغربية التي تأسست على إقصاء تعدد الكونيات والجماليات والأحاسيس وتجارب المعنى .
إنّ التأسيس لفلسفة عربية معاصرة وجماليات عربية معاصرة وفكّ الارتباط مع الغرب هو تفكير ديكولونيالي غير تابع للفلسفة الديكولونيالية، لفلاسفة أمريكا اللاتينية.
وفي الأخير تعتبر أنّ كل هوية جاهزة هو تفكير كولونيالي، ومعاداة للحداثة لا تكتفي أنّ تكون ديكولونيالي فالأصوليون أيضا مضادون للحداثة .

- سؤال الذاكرة والحداثة المستحيلة

تقوم أمّ الزين بن شيخة بسحب فلسفة المستقبل للمسكيني على الجماليات، وذلك ليس بالسهل، حيث توضح الصعوبات التي تعترضها من حيث أنّ الفن والذاكرة يحتويان على مفارقة جوهرية تطلق عليها بن شيخة الحداثة المستحيلة، وهي مستحيلة للمفارقات الثلاث التالية.
أولا: هو كيف يمكن تكليف الفنّ بتحصين الذاكرة في حين أنّ الفن صنف بكونه الملجأ للهروب من سلطة الذاكرة والحقيقة .
فهل الفن في حاجة للهروب إلى منطقة النسيان أوّ أنه مطالب بسرد ذاكرة الضحايا والمهمشين ؟
ثانيا: الحداثة قائمة بالأساس على القطع مع الماضي. فكيف يمكن أنّ نرسم علاقة بين الفنّ والذاكرة في أفق سؤال الحداثة الفنية والغموض الذي يكتنف هذا السؤال حسب بن شيخة تنبثق منه الأسئلة التالية:
السؤال الأوّل حول وجود حداثة عربية والثاني هل يمكن لمفهوم أيديولوجي أن يسمى في مجال فلسفي؟
المفارقة الثالثة هل من الضروري الانخراط في براديغم الحداثة حتى يتم تصنيفها بالمبدعين؟
أمّا المفارقة الرابعة والأخيرة: كيف يمكن للسردية الذاكرة أن تبدع فنيا دون السقوط في التراث ضدّ التاريخ؟
وللإجابة عن هذه الأسئلة تنتهج تفكير بها للإجابة عن الأسئلة التالية وفق الخطة التالية :
سؤال الذاكرة ، الفن و سرديات الألم ، الحداثة الفنية العربية بين الإمكان والاستحالة . لتفتح ورشة تأويلية

لمجموعة أعمال فنية تصنفها ضمن الخيار الديكولونيالي المحلي.

-ورشة عملية لسرديات المكان في مقاومة النسيان:

تلتمس بن شيخة بداية ولادة حداثة جمالية عربية قائمة بذاتها عبر أعمال فنية. تحت عنوان سرديات المكان في مقاومة النسيان. يبدأ بالفصل الأوّل: تحت عنوان عن الحداثة الجمالية: للعنوان سلطة تأويلية في حاجة إلى تفكيك، هكذا تستهل أم الزين هذا الفصل، وتنبهنا إلى أنّ معالجة السؤال لا تعني بالضرورة الإجابة عنه كما أنها لا تدعي حلول للسؤال بقدر ما يهمها ما يحمله السؤال الفلسفي من إمكانيات للعبور إلى صفة أخرى . هكذا تنبهنا أنه ليست كلّ الأسئلة تمنح المعاني والأمل ، فهناك الأسئلة المحبطة، كما تبين الإحراج الذي يكتنف هذا السؤال هو مفردة « عربيا»، فالإشكال الذي ينجر عن هذه المفردة، كيف يمكن أنّ تفكر فلسفيا في مفهوم قومي مضاد للفلسفة، وهذا ينسحب عن « الفن الإسلامي» .
وتقدّم بن شيخة فرضية تصفها بالمؤقتة « الحداثة الجمالية كحدث لغوي أي بوصف اللغة هي مسكن الكينونة الخاصة بكل شعب» وذلك للانفلات من جملة المشكلات أولها أن الحداثة لم تأتي من الداخل بل هي جاءت في شكل استعماري، والحداثة الاستطيقيا هي مفهوم غريب عن اللغة العربية حتى أنّ هيغل يعتبر أنّ الألمان وحدهم لهم استطيقا، كما أنّ هذه الفرضية التي تطرحها عن الحداثة الاستطيقا عربيا، تفترض جملة من الإحراجات من بينها أنّ الحداثة لا يمكن التكلم عنها بنفس الطريقة في أماكن مختلفة . فالمرور حسب بن شيخة من خيارات الغربية إلى الحداثة عربيا، ليس من السهل ، فهذا قرار ينبغي لسالكه أنّ يختار بين البقاء كرها لأي تابع ثقافي، أو أن تقرّر اللامرور لأنّ الآخر استعمرنا وتتخذ موقف « أن ملتك خير ملة أخرجت للناس» وأنّ تعبر عن هذا الموقف قائلة : « وهكذا تبقى أنت أيضا سجينا للقصص هووي قد يترجم هويته في شكل عنيف في تفكير وتخوين من يذهب إلى الغرب»
والخطر الذي تنبه إليه هو السقوط في الأصولية بتعلة مضادة الحداثة كبراديغم كوني انخرطت فيه الإنسانية منذ قرنين من الزمن . وما تعنيه من انخراط حسب بن شيخة هو القدرة على اقتراح جملة من القيم الروحية والأخلاقية والابداعية على ثقافات أخرى . وأن تكون عربيا حسب بن شيخة بمعنى تكون قادرا على كونية وتضرب لذلك أمثلة ابن رشد، ابن خلدون، الفارابي، ابن سينا، الكندي، وجبران خليل جبران ، فهي لا تؤمن بضرب من الحداثة بل بتعدد الحداثات.
وهي تفترض ان كانت الحداثة هي القدرة على التجديد واختراع انتماء للعالم عبر « تحولات تاريخية وقطيعات معرفية وتجديدات فنية»
وتوضح مقصدها من الحداثة هي العصر وليس الأيديولوجيا الاستعمارية، كما أن الحداثة على رأيها هي مطالبة بالتمردّ على كل أشكال الاستعمار. ومن هنا تطرح أسئلة حول الحداثة الخاصة. حيث تعتبر أنّ بداخلنا مسارات التحديث منذ قرون يعود إلى ابن خلدون وابن رشد.
تقسم بن شيخة الحداثة العربية إلى اللحظات التالية:

اللحظة الأولى: مع ابن رشد وصراعه مع التكفيرين في كتاب « تهافت التهافت»، «فصل المقال»
اللحظة الثانية: مع ابن خلدون بتأسيسه لمجال العمران البشري.
اللحظة الثالثة: مع رواد النهضة الطهطاوي والأفغاني وعبده، أنطوان، الكواكبي في كتاب طبائع الاستبداد، أوّل صناعة لحداثة السياسية عربية. كما أنها تعتبر أن الطاهر الحداد أول من خاض معارك حداثية ضدّ الأصولين.
اللحظة الرابعة: تمتد على رأيها من الجابري، أركون، عزيز عظمة، جعيط ، بوحديبة .
اللحظة الخامسة: وهي التي يوضحها فتحي المسكيني بكتاب فلسفة النوابت في أفق ديكولونيالي، لبناء حداثة مغايرة .
أمّا اللحظة الحداثة الأدبية فيمثلها جبران خليل جبران، جماعة تحت السور، على الدوعاجي، المسعدي ، كظاهرة أدبية حداثية نموذجية.

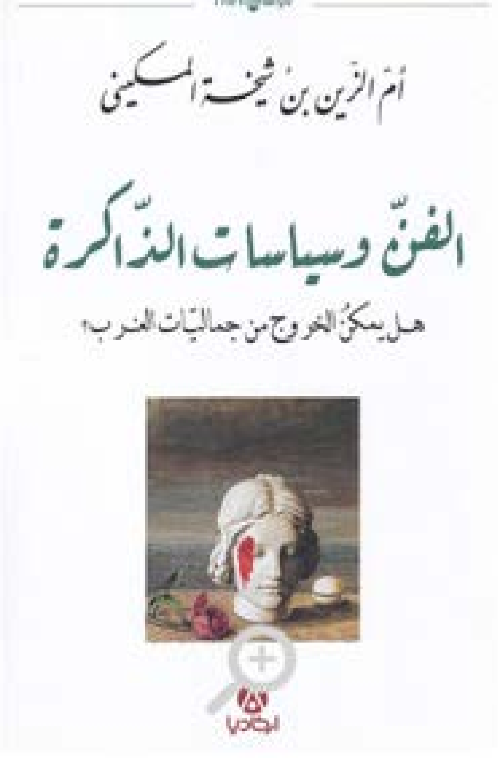
حيث تخرج بن شيخة بخلاصة مفادها أنّ الحداثة العربية، مازالت تخوض معارك تأويلية للتراث من أجل الخروج من التفكير للبناء انتماء إيجابي بالعالم. وإنّ تفكير بن شيخة في بناء حداثة مغايرة تجد في الفن برداىغم لها، تتساءل عن كيفية اختراع انتماء جمالي للعالم تجديدي وخلاق، فالحداثة الجمالية بالنسبة لأمّ الزين بن شيخة هي القدرة على إبداع المستقبل، وهي تلتمس ملامح حداثة جمالية بصدد التشكل عربيا من خلال أعمال فنية عربية تعرض منها الأعمال التالية:

•مسرحية كعب الجهيمان وسردية المسلم الأخير:

وتنطلق من مسرحية « كعبة جيهمان» لعبد الحليم المسعودي» حيث تعتبر أنها مسرحية فلسفية وسردية للمسلم الأخير
وهي مسرحية كما تأولها بن شيخة « تراهن على تغيير سياسات الذاكرة في ثقافة صار فيها التاريخ ركح كبير لصناعة الوهم» . حيث يختار قلب الصحراء العربية كركح لكل لوحاته الخمسة عشر.
جهيمان هو نخبة جاءت لزعزعة أمن الإله الإسلامي التقليدي الداعم لأسطورة المهدي المنتظر في عصر ما بعد ديني وما بعد علماني، والسؤال الذي تفكر فيه بن شيخة من خلال تأويلها لهذا النصّ المسرحي» هل يمكن للذين يتشبثون بوهم الخلاص الديني الانتماء إلى سرديات المستقبل؟ ما الفرق حينئذ بين القيامة والمستقبل؟
فكعب الجهيمان هي مسرحية فلسفية تمسرح الأفكار على نحو يقطع مع مسرح الفرجة الكسول.
تبدأ المسرحية بالأعطاب» عطب في سيارة البعثة الأمريكية وعطب في ساعة الطفل إسماعيل، وعطب في عقل جيهمان، حيث كل الشخصيات في المسرحية معطوبة « جيهمان ضرسه نخره السوس، ركان أخرس، الشيخ العنكيب ضرير، العجلان يعاني « من المثانة والبواسير والضغط» حمادي بسباس التونسي أعرج، أوليفيا فاشلة عاطفيا، تعاني من حبيب سكير يشبعها ضربا، وابراهام يرغمها على الإجهاض، وسارة عاقر.
أمّا بقية الشخصيات، منكنات نسوية عارية بعضها مكسور الأذرع والآخر مقطوع الرأس» ، ولا أحد يجيد استعمال اللغة دون ضجيج كما أن لا أحد يفكر أو يفهم، وجيهمان سيدهم لا يعرف القراءة والكتابة.
أمّا عن الأصوات فتتداخل أصوات القيثارة التي استجلبتها سارة فتتقاطع مع أصوات الرصاص لأتباع جهيمان العتبي، ورغم علو هذا الضجيج ، لم يمنع صوت الاغتصاب « أوليفيا من قبل أبراهام الذي قتلته دفاعا عن نفسها. أمّا سارة التي بقيت تستغيث في الصحراء تأولها بن شيخة « قد تكون وعدا مسرحيا مغايرا توقعها المرأة بوصفها مستقبل العالم .
ثم تستخرج من المسرحية حديثها عن علاقة علماء الآثار بالهيمنة حيث تكتب» لقد جاؤوا إلى هنا كعلماء آثار، ولكن هل سيكون ما جاؤوا من أجله؟ لا شيء يحدث في هذه المسرحية مثلما يريده أبطالها..الكلّ سيعبر «بفجر الجنائز «
هكذا يحوّل المسعودي عتمة الصحراء إلى نور أنّ يحوّل مكان الكعبة إلى قلب الإنسان. كما أنّ شخصية جهيمان في المسرحية تحاول القول أن مفاتيح العقل في ثقافتنا مازالت في يد رجال الدين تقول بن شيخة: « إنّ الصحراء العربية مازالت تستأنف تشغيل مكنة الوهم» وتواصل قائلة» يربّي الأوهام بالرصاص والنار في مدجنة « المسلم الأخير» ولكن على رأيها قدّ تغيرت مكنة تصنيع الأوهام ، فتحت راية أسطورة المنتظر حيث تعتبرها وهم ديني داخل أفق ما بعد ديني وما بعد ميتافيزيقي في آلة الوهم الديني داخل أفق ما بعد ديني وما بعد ميتافيزيقي ، لم تعد تشغل من أجل الله بل من أجل افتكاك سلطة سياسة .
إنّ التخييل الجمالي الذي يمارسه المسعودي في وصف الصحراء العربية ، تعتبره بن شيخة ضرب من إنصاف الذاكرة المكان الذي «رشّ فيه العرب دماؤهم»
من وجهة نظر أمّ الزين مسرحية المسعودي تعيد الاعتبار إلى النساء عبر شخصية جلّنار وهي التي تزلزل عرش الهيمنة الذكورية، النظام البطريكي، حيث تسقط جلنار أقنعة الكذب وأقنعة التطرف الديني.
تتحدث بن شيخة عن المسلم الأخير قائلة: « المسلم الأخير» ما يزال في المنفى وهذا المنفى هو بمثابة كهف لأروحنا المتعبة بأوهام انسحب عالمهما ونسيب فيها الشمس طريقها إلينا..»
تقول : « لقد فهم المسعودي أن المسرح هو ضرب من تأويلية المنفى» حيث يعيش ما يسميه فتحي المسكيني « المسلم الأخير» الفيلسوف والامبراطورية ٢٠٠٥ وليس المسرح مكانا لتحرير المسلم الأخير من المنفى ، أي من حاجته إلى استعمال موته كحجة على حقه في الحياة»
وتنص المسرحية بضرب من الأمل حينما سلم المسعودي المفاتيح وعقارب الساعة إلى الطفل إسماعيل التونسي حيث يرمز إسماعيل إلى الطفولة والمستقبل، حيث يتحوّل المسرح إلى ركح الأطفال وألعاب المستقبل.

•رواية « دوار في الدوار» : ذاكرة الثورة: ملحمة الحبّ والمقاومة.

هي رواية تدور أحداثها حول المعطلين عن العمل، حيث يتحوّل الوطن إلى «دوار» لا يقدّم سوى الجوع ويحيل البعض على الإعاقة والجنون والبقية يرسلهم إلى قوارب الموت.، وهي رواية مشحونة بالتحرر من « ا



لدوار» وهي تدفع بالأمل والتمرد والمقاومة بالحبّ.
أمّا شخصيات الرواية فهم معطلون حاملين لشهادة الدكتوراه يأتون من أفقر المدن التونسية والأكثر تهميشا والذين يطلق عليهم فتحي المسكيني « اللامركزيون»
تقول بن شيخة» هي رواية الآن وهنا هي سردية ميتافيزيقا الحضور تحرس كينونة الفقراء وتمنحهم حقّ الظهور وحق استعادة أنفسهم من الوطن وحق التمّرد على كل أشكال الإهانة لكرامتهم.» الذين تم إحالتهم إلى الإعاقة بعد حادثة عنف مارسها البوليس بتكسير العمود الفقري لأحد شخصيات الرواية، أمّا حبيبة فقدت قدرتها على الحركة بسبب الشلل النصفي، هكذا يتم توزيـع الفقر والمرض والبؤس واليأس على المحتاجين، أمّا نبيهة فقد ماتت بجلطة دماغية قهرا وراضية انتحرت تنتقل بن شيخة إلى مقتطف بنقل لنا تعطيل السياسات للحبّ « لخطة سريالية تفوق قدرة القلوب على تحمّلها، شابان حبيبيان اقترنت عقولهما وقلوبهما بفيض الذكريات والأماني، يقبعان في كراس متحرّكة ولا يستطيعان احتضان بعضهما ولو برهة.»
هكذا ترتحل بنا بن شيخة عبر تأويلها لهذه الرواية باعتبارها ملحمة الحبّ والمقاومة» هذا هو بيان الرواية كمقاومة كشكل وحيد لاختراع الأمل»

•الرسم وخدوش الذاكرة:

تنتقل بنا إلى فصل تحت عنوان خدوش ذاكرة المكان، وهو فصل يخوض في عالم الرسم عبر لوحات للفنان التشكيلي طارق سويسي، حيث يحفظ ذاكرة المكان من سياسات النسيان، حيث يحرّر الفنان برسمه أو بخربشاته التي يحوّلها إلى لوحات نتحرّر من خلالها، تقول» إنّ فنّ الرسم عالم أرحب ممّا يعتقد المتفرجون والمتطفلون وأنّ إعادة العالم إلى طابعه المرئي الأوّل، ما قبل احتلال العالم ببهرج السلع، هو الرسالة الأولى لكل عملية إبداعية»

• المسرحية والعتمة، استطيقا المخاطرة:

تحرص بن شيخة على أن المسرح له إمكانات وقدرة على التجديد وتغيير العالم. فالركح المسرحي على رأيها هو بمثابة الفكر الحيوي، تقول « إنّ المسرح هو الميتافزيقيا الوحيدة التي لا تزال ممكنة اليوم.»
ولأن المسرح يولد من أوجاع الناس ولا يبقى في حالة انهزام بل يعيد اختراع مسار جديد للتاريـخ ومحاكمة السياسات. تمر بنا لإلقاء نظرة على مفهوم المسرح ما بعد الدرامي لايقاض عقولنا على آخر ما يحدث فيما كتب فلسفيا على المسرح من أجل أن يصبح سؤال ما المطلوب من المسرح اليوم؟ ممكنا.

فتتطلق من المسرحي الألماني هانس نيس لهمان ١٩٩٩ الذي وقّع تصورا جديدا للمسرح حيث تجاوز المسرح ما بعد الدرامي للبرخت. حيث وقّع علاقة جيدة بين الجمالي والسياسي متجاوزا « براديغم الذات تلك النماذج وجدت مستقرا لها في فلسفة جاك رنسيار. حيث يقترح رانيسار نظام جمالي جديد عن طريق سياسات جديدة للمحسوس عبر إعادة توزيـع المرئي و اللامرئي، الكلام والصمت، وأنماط تقاسم الوجود المشترك. «

تمّر إلى طرح سؤال ما هو المطلوب في المسرح اليوم، حيث تقدّم المسرح المابعد درامي للإجابة « ينبغي تحرير الواقع من الدراما.» ، فالدراما تجعل الجمهور متفرجا ، منفصل ، أمّا المسرح ما بعد درامي فيستعيد قدرته إلى الحياة، ضدّ ابتذال الصورة، فالأمر يتعلق كما تقول بسياسة إدراك» وباستطيقا المسؤولية.»

والنتيجة التي تستخلصها بالنسبة للمسرح في أفق استيطيقا المخاطر وللخروج من نمط الإنتاج الرأسمالي للبضائع، نحتاج إلى مسرح يتيح ثقافة حقيقية للمشاعر لمساعدتنا على تحرير مشاعرنا من الانفعالات واختراع مشاعر جديدة.

هكذا تطلعنا على الضرب الجديد من المسرح حيث» يلغي المسافة الجمالية التي فرضتها حضارة الصورة بينه وبين الواقع» وهكذا يصبح المسرح تمارينا للشجاعة والمخاطرة. وهو مسرح يدفع الناس إلى الشراسة. وتختم بن شيخة قائلة» لقد كفّ المسرح إذن أن يكون مكان للضحك أو الصدمة أو للآلام واللذة، بل صار إلى مكان لصناعة الخوف من أجل الانخراط في درس كبير في الشجاعة وتلك هي علاقة المسرح بالسياسة اليوم».

- المسرح وذاكرة العشاق من خلال مسرحية « ثقوب سوداء لعماد المي» :

الفن كما تأوله بن شيخة مزال يملك القدرة على حماية حقوق الخيال، حيث يكون فيه المسرح ركح لمقاومة الكوارث البيئية والوبائية والرمزية، عبر تعبيرات احتجاجية من التمرّد إلى العصيان إلى الثورة. ولأنّ المسرح لم يعد سبيل للمحاكاة والتطهير، إنما أصبح من أدوات التمرد والمقاومة، هكذا تحوّل المسرح إلى مكنة حرب رمزية ضدّ أجهزة الدول ، حينما تتحوّل الدول إلى مؤامرات ضدّ أجسادنا وأقدارنا» .

والمسرح من مهامه اليوم مقاومة قيم العالم ، و» في ضلّ استعمار الحياة» يولد الاحتجاج ضدّ النووي وينخرط مع الحركات النسوية والايكولوجية ليطرح سؤال بأي معنى للمقاومة تجسدها مسرحية ثقوب سوداء؟ ، هل هي مقاومة ضمن مسرح العبث أو القساوة أو وجودية، أو ما بعد درامي؟

وبعد أن تبين كل هذه الفروقات بين هذه الفلسفات ومن ثمة تضع مسرحية ثقوب سوداء كنموذج تونسي للاحتجاج ما بعد الدرامي ، حيث يتحرّر المسرح من سلطة النص و الحوار، ويراهن على مشاركة الجمهور في التأويل .

الشخصية الأولى تقف فوق لغم ولا تمتلك سوى « كسكروت» نتن سرقته من جندي مقتول ، حيث يمتزج الاحتجاج الركحي بأصوات طلقات الرصاص ومشهد دماء القتلى ، مع أغنيات العاشقين على الشخصيات مهددة بانفجار اللّغم من تحتها ويفتتح المشهد بنصّ للفيلسوف فتحي المسكيني « ثقوب سوداء» .

بعض الناس كالثقوب السوداء، يمتصّون حياتك ولا يعطوك شيئا...أمّا حين يدخل شعب بأكمله في ثقف أسود ، فعليك أن تتوقّع مواطنة يوميّة من نوع جديد تماما كتلك التي تميّز من لم يعد يحمل وجها أصلا لأنّه لا ينتظر إلينا، ولا يعترف بالأفق الذي نقف فيه، هل علينا أن نتحوّل إلى ثقب أسود حتى ننجو من العاصفة؟»

إنّ استدعاء عماد المي لهذا السؤال الفلسفي التراجدي يجعل من المسرح يدخل في نوع مغاير من المقاومة هكذا تقرأ بن شيخة نص المسرحية باعتباره يعتمد على ألم المقاومة الذي يفاجئ الجمهور ليحوّل الوقوف على المسرح كطريقة وحيدة للوجود» .

كما تعتبر أن فاتحة المسرحية تؤدي إلى فرضيتين ، الأولى هي أن يدخل الجميع عبر اللامكان أي في ثقب أسود، حيث لن يقدر أحدا على النجاة، أمّا الفرضية الثانية هي أنّ يتمكن هذا الشعب من العبور لاختراع أمكنة جديدة بعد اسقاط الأمكنة القديمة. « وهو يعمل معنى الاحتجاج بوصفه مقاومة للسقوط في الفراغ ، هنا هو فراغ الوطن من عشّاقه وفراغ الوجود من الحبّ وفراغ الأرض الأمن.»

ثم تمرّ بنا بن شيخة للكتابة عن العشق كضرب من المقاومة، حيث تمتزج الأصوات في المسرحية بين تداخل الرصاص، والصراخ و اللغة الغير مفهومة ، والركض ، حيث تعتبر أن الفعل المسرحي بدأ عملية ولادة طبيعية من رحم الحياة « عبر إستراتيجية ركحية للعبور من الصوت إلى الجسد الحيّ وفي المسموع إلى المرئي ومن التقاطع بين سياسات المحسوس»

هكذا تأوّل أم الزين المسرحية باعتبارها تجسد المقاومة و الاحتجاج وتجعل من مشاعر الحب تحتج ضدّ السياسات التي أفرغت الوطن من الحبّ بتدميرها قنطرة العشاق، وهنا يكون العشق ومشاعر الحب

كمقاومة ضدّ كل مخطط الحروب ، كما أنّ هذه المسرحية تدافع عن النسوية الإبداعية حيث تكون المرأة هي التي» تملك اقتدار إعادة العشّاق إلى العالم، وحدها امرأة تتقن ترميم قنطرة العشاق.» فهذه المسرحية من خلال تأويل أمّ الزين تجعل من المرأة والعشق رموزا مقارنة حيث يتأسس « علاقة أنطولوجيا بين المسرح والعشق والمقاومة»

ويختار عماد المي أن يختم المسرحية بأغنية ضدّ طغاة العالم، وتعتبر بن شيخة أن هذا الخيار يقود المسرح إلى المقاومة و يحث على تمرد الشعوب ضدّ من يستعمر حياتهم، فهو مسرح ضدّ دول التوحش والرعب المعولمة.

•رواية «وقت انتصاف الليل» سردية ديكولونيالية:

ثم نرتحل إلى باحة الرواية مع أم الزين حيث تختار لنا رواية « بغداد وقت انتصاف الليل، حيث تصنف هذا العمل الفني ضمن السرد الديكولونيالي، حيث تكتب الساردة عن هروبها ممّا فرض عليها من الدراسة في وطنها تحت سلطة المعرفة الغربية الاستعمارية ، فتهاجر في اتجاه سحر الشرق وبغداد، أرض المتنبي والتوحيدي والجاحظ . تقول أم الزين بن شيخة « فالرواية فضاء للأمزجة المذقات وايقاع الروح التي تحمل الرواية إلى حدّ الحرف دون أن تشتكي ظلم اللغة والمجازات والقذائف السردية»

حيث تسرد هذه الرواية ذكريات الديكتاتوريات العربية لنظام حزب البعث الذي يبيد أعراق» الأكراد» والديانات الغير إسلامية ويضطهد كل من هو خارج عن حزبه ، حيث تكتب» إنّ قصور صدام حسين البعثية على أنقاض عدّة كنائس قديمة يعرفها أجدادنا» إنها رواية على رأي بن شيخة تمتزج «بين متعة اللغة والأسلوب الفاخر» لتنقل خطورة النظام الديكتاتوري الذي يرعب شعب بأكمله بفوبيا المخابرات ، حيث تروي اعتقال أستاذ فلسفة لنشره مقال تهكمي تحت عنوان « حقوق الحمير».

ومن هذه الرواية حسب بن شيخة تنتقل بنا ديكتاتوريات الحكام العرب ، وتنتقل بنا إلى باحة الشعر.

الشعراء يحرسون هشاشة العالم :

تستشكل أم الزبن بن شيخة العلاقة بين الفلاسفة والشعراء ، للكشف عن أهم التأويلات الفلسفية التي فكرت في العلاقة بين الشعر وسياسات الحقيقة .

تبدأ بأفلاطون لتفكك مفارقة اقتراح أفلاطون الشعر ضمن خطة التربية للمدينة الفاضلة، وطرده الشعراء من جهة ثانية ، لتنتهي إلى أن أفلاطون طرد ضرب من الشعراء « يتلاعبون بمظاهر الوجود وبمشاعر الناس وآلهتهم...ويسمح بالإنصات إلى الشعراء بشرط امتلاك الترياق، أي الفلسفة نفسها كسياسة للحقيقة ولعدالة المدينة.»

وتذهب بنا إلى مولد الاستطيقا ودخول الشعر بيت الخيال حيث صار قائدا للّعب الحرّ للمخيّلة وتزعم الشعر جميع الفنون وذلك مع كانط في كتاب نقد ملكة الحكم ، ومن ثمة تمر إلى الرومانسية الألمانية التي منحت الشعر مهمة قيادة بيت الخيال ليصبح الشعر مسكن الوجود مع هيدغر، حيث يصبح للشعراء مهمة اقتفاء أثر المقدس بعد انسحاب الآلهة» ١٩٧ ، هكذا يعيد الشعر هيدغر إلى مكانته ما قبل الأنطولوجية، وهذا ما يجعل للشعر قدرة فلسفية على تسيد العالم ، وبعد أن تحلّق بنا في خارطة الغرب في علاقة الفلسفة بالشعراء تعود بنا إلى سؤال: أين نحن من هذه الخريطة ، حيث تستدعي المسكيني الذي يجعل من مهمة الشعراء « حراسة هشاشة العالم» حيث تصبح القصيدة طريقة للهجرة للإنسانية فمهمة الشاعر هو إيجاد العالم الذي فُقد بسبب تحول العالم بأكمله إلى سوق كبيرة.

وتنتهي بن شيخة إلى النتائج التالية: الشعر هو حارس الرمز من الاندثار عبر التجديد المستمر « للاستعارات والصور والمعاني.» اللقاء بين الفيلسوف والشاعر يكون في موطن الحقيقة أي « بتحرر اللغة من ضجيج اليومي» كما أنّ القصائد هي بمثابة عالم مدمر، فالشعر له القدرة على مقارنة اليأس، وإعادة مشاعر الفرح .

- هل يمكن الخروج من الغرب جماليا؟

تخصّص بن شيخة الفصل الأخير من الكتاب لطرح السؤال التالي : « هل يمكن الخروج من الغرب؟» حيث تطلعنا على الجماليات الديكولونيالية» التي توقع منعرجا فلسفيا، تحاول تحرير الحواس والأحاسيس من الحداثة الغربية ، من وجهة نظر ديكولونيالي، تحاول الجماليات الغربية التحرّر من وهم الكونية الغربية التي تأسست على إقصاء التجارب الفنية الغير غربية .

حيث تطرح جملة من الأسئلة عن كيفية اختراع طريق تنبثق منه الذاكرات التي وقع إسكاتها من طرف الرؤية الواحدة للكونية ، أي التاريـخ الغربي الذي أنتج الاستعمار العالمي والامبريالية ؟ وكيف يمكن إعادة الخروج من الغرب جماليا ؟ وهل التفكير الديكولونيالي ينبني بالضرورة على كراهية الغرب ؟

حيث تقوم بتحديد موقع الفلسفة الديكولونيالية من الفلسفات المعاصرة ، حيث تحاول الأولى على الحفاظ على المركزية الغربية والاقتصاد الليبيرالي، أما النمط الثاني يقيم معركة مع الغرب من أجل السيطرة على

العالم ، فهو ينتقد الرأسمالية من أجل ترميم اليسار ولكنه متسامح مع المركزية الأوروبية، أمّا الطريق الثالث فهو الخيار الديكولونيالي الذي يحاول الخروج من أفق الرأسمالي والكولونيالي.

فإن لم تكن وحدها إذن الجماليات الديكولونيالية التي تعارض الاستطيقا باعتبار أن منذ كانط صار الحكم الجمالي بين الفني والغير فني.

الجماليات الديكولونيالية هي وليدة ورشة فنية تم عرض جملة من الأعمال الفنية على أثرها كتب ميغنولو مثالا حيث»تم تأويل هذه الممارسات الفنية بوصفها أعمالا جماعية تقترح تحرير المحسوس والأحاسيس» إعادة الاعتبار لكل الهويات الإبداعية المضادة للامبريالية والعولمة التي تم التقليل من شأنها وإسكاتها من قبل الاستطيقا والحداثة.

الجماليات الديكولونيالية تقاوم الاستعمار و الحياة وكل القدرات الإبداعية التي حوّلت العالم بأكمله إلى سوق.

تحرير المحسوس الذي تقترحه الاستطيقا الديكولونيالية يتعلق بكونيات وتعدديات الذاكرات، من أجل استعادة الإنسانية من وجهة نظر ديكولونيالية، من خلال إتاحة الفرص أمام القدرات الإبداعية المغايرة والبدائل الإيبستيمولوجية.

فالعصيان الجمالي يتمثل في إنزال الفن الغربي من أقصى سلم الإبداع ، عبر السماح بأعمال فنية مقاومة للحداثة الاستطيقية الغربية، بأخذ مساحات للتعبير عن احتجاجها ضدّ استعمار المحسوس والذي وقع من قبل الاستطيقا الكولونيالية، كما أنّ أم الزين تعمل على تحرير الذاكرة من الاستعمار وذلك اعتبارا « أنّ كل الطاقات مسارات مختلفة لعالم المحسوس و تنضيدات رمزية خصوصية» .

تقول بن شيخة : « الفن الديكولونيالي هو فنّ مترحّل علامته الأساسية شكل من الترحال وقدرة على اللقاء بالثقافات الأخرى وإيتيقا الترجمة»

فالجماليات الديكولونيالية تطالب الغرب بإعادة ترتيب علاقته بمعايير الجمالية من أجل الانخراط في هذه التعددية الفنية التي تعيد رسم» التاريخ الأفقي للفنون»

في الختام:

بأي معنى يمكن اعتبار تحرير المحسوس لأم الزين بن شيخة هو ضرب من ضروب الديكولونيالية في لغة الضاد؟

تنخرط بن شيخة في الجماليات الديكولونيالية، عبر تحرير المحسوس بما هو إعطاء فرصة « لانبثاق تدفقات الإبداعية داخل مسارات حيوية، حيث تقدم فرصة للأحداث الفنية التي تقع داخل جغرافيتنا دون ارتباط شرقي أصولي ولا غربي كولونيالي دون تبعية لتجربة الفكر الديكولونيالي لدى مفكري أمريكا اللاتينية ، حيث ترفض نصب محاكم جماعية للغرب ، فهي تعتبر أنّ جزء من الغرب له دور في تأسيس الفكر الديكولونيالي، على الرغم من إنكار الديكولونيالين ذلك ، حيث يصر الديكولونياليون على القطع مع الدراسات ما بعد الكولونيالية وما بعد البنيوية. فمن وجهة نظرهم أن ما بعد الحداثة تعيد تشكيل الحداثة ، وتواصل المشروع الحداثي.

تحرير المحسوس، أي تحرير الحياة الإبداعية من كل نزعة أصولية لاهوتية وتحرير الابداع الجمالي عن التابعية الغربية دون السقوط في تبعية جديدة لأمريكا اللاتينية، فما تقوم به أم الزين بن شيخة يقع تحت راية تحرير المحسوس من الاستعمار الذي احتل العقول وأسقط الحياة بين براثين الرأسمالية وعولمة السوق، فالتحرّر على رأيها يكون ضدّ أصولية الشرق واستعمارية الغرب

وكذلك تدعوا لتحرير الديكولونيالية من أجل أن لا تتحول إلى آلة كراهية مدمرة، فكرهية الغرب قد تنقلب على رأيها إلى أصولية مدمرة . فالتحرّر بالنسبة إليها يكون على طريقة نوابت فتحي المسكيني الذي يقول» أننا لسنا مطالبين بمضادة الغرب، بل بفرض اقتراح إيجابي عليه بوصفنا أنداد ثقافيين له»

هوامش

1- Aníbal Quijano, 'Coloniality and Modernity/Rationality', Cultural Studies 21(2), 2007, pp 168–178

2-Walter Mignolo and Rolando Vazquez, Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings,Social Text online , July 15, 2013

3- Rubén Gaztambide-Fernández, Decolonial options and artistic/aestheSic entanglements:i An interview with Walter Mignolo , Decolonization: Indigeneity, Education & Society, Vol. 3, No. 1, 2014, p201.

4_-Walter D. Mignol , AIESTHESIS DECOLONIAL , CALLE14 ,volumen 4, número 4 , enero - junio de 2010,p13.

5 ـ إنّ مانقصده بالجماليات الديكولونيالية « الاستزيس/ الاستطيقا» الديكولونيالية.

6 - أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠١٠، ط١، ص ٩.

7 ـ أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، منشورات ضفاف دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، ٢٠١٤، ط ١، ص ١٢.

8 ـ وندي شوو مفكرة أمريكية تشغل حاليا أستاذة تاريخ الفن في الثقافات الإسلامية بجامعة برلين الحرة

9 ـ كتاب ما هو الفن الإسلامي؟ بين الدين والإدراك»، والذي نشرته مطبعة جامعة كامبردج، حصل على تنويه شرفي من قِبَل جائزة ألبرت حوراني للكتاب لعام ٢٠٢٠ ، وكانت هذه المرة الثانية التي يحصل فيها مؤرخ فن على اعتراف كهذا في حقل دراسات الشرق الأوسط.

Wendy M. K. Shaw. What Is "Islamic" Art? , Between Religion and Perception, Cambridge University, 2019

10ـ حوار مع الفيلسوفة أم الزين بن شيخة المسكيني، حاورها أشرف الحساني، منصة معنى، ٧ مارس ٢٠٢٤.

11ـ حيث يعرف هيدغر الاستطيقا قائلا: على الشاكلة نفسها تكوّن لفظ الجماليات أو « الاستطيقا» αισθητική «بالعلم والسلوك الحسي الصادر عن العاطفة والإحساس الذي للإنسان ولما به يكون متعيّنا. إنّ مايعنيه الفكر، أي المنطق، وما بإزائه هو يسلك هذا الحقّ. ومايعيّنه مسلكُ الإنسان وسلوكه، أي الأخلاق، ومابإزائه هو يسلك الخير. ومايعيّنه إحساس الإنسان، أي الاستطيقا أو علم المحسوس، وما بإزائه هو يسلك، إنّما هو الجميل. إنّ الحق والخير والجميل هي موضوعات المنطق والأخلاق والجماليات. وطبقا لذلك، فإنّ الجماليات هي النظر في حالة الإحساس التي للإنسان في سلوكه إزاء الجميل، إنّها النظر في الجميل، من جهة مايكون على صلة بحالة الإحساس التي للإنسان ... من فتحي المسكيني، التفكير بعد هيدغر وكيف الخروج من العصر التأويلي،جداول لنشر التوزيع، بيروت، ط١، ص ١٧٩-١٨٠

12ـ فتحي المسكيني، التفكير بعد هيدغر وكيف الخروج من العصر التأويلي،١٨٦.

13 ـ أم الزين بن شيخة المسكيني،تحرير المحسوس، ص ١٣.

14- J,Rancière, Aesthesis. Sènes du régime esthétique de l'art.Paris, Galilée 2011.,

15- Rubén Gaztambide-Fernández, Decolonial options and artistic/aestheSic entanglements:i An interview with Walter 16 -Mignolo , Decolonization: Indigeneity, Education & Society, Vol. 3, No. 1, 2014, p201. pp, p201.

١٧ . أم الزين بن شيخة المسكيني، كانط والحداثة الدينية، مؤمنون بلا حدود، ط١، ٢٠١٥، ص ١٧٤وصدر كذلك هذا الكتاب تحت عنوان ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ٢٠٠٦.

١٨: أمّ الزين بن شيخة المسكيني، مقدّمة في الجماليات، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، تأليف مجموعة من الأكاديمين العرب، إشراف وتنسيق وتقديم أم الزين بن شيخة المسكيني، منشورات ضفاف، كلمة، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، تونس، الرباط، الجزائر، ط١، ٢٠١٥م ،ص١٤.

وانظر: أمّ الزين بن شيخة، تقديم كتاب الماركسية الغربية ومابعدها، التأسيس والانعطاف والاستعادة، تأليف مجموعة مؤلفين، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، دار ومكتبة عدنان، لبنان، ط١، ٢٠١٤، ص٢٢

Jacques Rancière, Malaise dans l Eesthétiques, Paris Galilée,2004.

١٩ـ أم الزين بن شيخة المسكيني ، تحرير المحسوس، ص٢٤٢

٢٠ ـ أم الزين بن شيخة المسكيني ، الفن وسياسات الذاكرة، هل يمكن الخروج من جماليات الغرب؟، أركاديا،تونس، ٢٠٢٤، ص ٢٠٦.

٢١ ـانظر : أمّ الزين بن شيخة، مقدّمة في الجماليات، مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، تأليف مجموعة من الأكاديمين العرب، إشراف وتنسيق وتقديم أم الزين بن شيخة المسكيني، منشورات ضفاف، كلمة، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف، بيروت، تونس، الرباط، الجزائر، ط١، ٢٠١٥م، ص١٧.

22 - Adorno, Théorie esthetique.Tr.Fr ,Paris.Klincksieck,1995.

٢٣ـ انظر: أم الزين بن شيخة ، الفن يخرج عن طوره، ١٥٦-١٩٢

24 - Jacques Rancière, Malaise dans l Eesthétiques, Paris Galilée,2004.

٢٥ـ أم الزين بن شيخة المسكيني ، تحرير المحسوس، ص٢٤٢

٢٦ ـ أم الزين بن شيخة المسكيني ، الفن وسياسات الذاكرة، هل يمكن الخروج من جماليات الغرب؟، أركاديا،تونس، ٢٠٢٤، ص ٢٠٦.

٢٧ ـ ن.م، ص ٨٥.

٢٨ ـ ن.م، ص ٨٨.

٢٩ ـ ن.م، ص ٩٤.

٣٠ ـن.م، ص ٩١.

٣١ ـن.م، ص ٩٢.

٣٢ ـ ن.م، ص ٩٣.

٣٣ ـ ن.م، ص ٩٧.

٣٤ ـن.م، ص ٩٨.

٣٥ ـ ن.م ، ص ٩٥.

٣٦ ـ ن.م، ص ٣٢.

٣٧ ـ فتحي المسكيني، الابراهيميون والعدم، السيرة الخفية للاستخلاف، موقع مؤمنون بلاحدود، ٣ جوان ٢٠١٨.

٣٨ ـ أم الزين بن شيخة المسكني، الفن وسياسات الذاكرة، ص ٥٩.

٣٩ ـ ن.م، ص ٦٦.

٤٠ ـ ن.م، ن.ص.

٤١ ـ ن.م، ن.ص.

٤٢ ـ ن.م، ن.ص.

٤٣ ـن.م، ص ٦٨.

٤٤ ـ ن.م، ص ٦٩

٤٥ ـ ن.م، ن.ص.

٤٦ ـن.م، ص ٣١.

٤٧ ـن.م، ص ٣٤.

٤٨ ـن.م، ص ٣٦.
٤٩ ـ ن.م، ص ٣٦.
٥٠ ـ ن.م، ص ٣٧.
٥١ ـ ن.م، ص ٣٩.
٥٢ ـ ن.م، هامش ص ٤٠.
٥٣ ـ ن.م، ص ٣٨.
٥٤ ـ ن.م، ص ٤١.
٥٥ ـ ن.م، ص ٤١.
٥٦ ـ ن.م، ص ٤١.
٥٧ ـ ن.م ، ص ١٠٤.
٥٨ ـ ن.م، ص ١٠٥.
٥٩ ـ ن.م، ص ١٠٦.
٦٠ ـ ن.م، ص ١١٥.
٦١ ـن.م، ص ١١٨..
٦٢ ـ ن.م، ص ٢٤٩.
٦٣ ـن.م، ص ١٢٥.
٦٤ ـن.م، ن.م.
٦٥ ـن.م، ص ، ن.م.
٦٦ ـن.م، ص ١٢٧.
٦٧ ـن.م، ص ١١٩.
٦٨ ـ ن.م، ص١٣٠.
٦٩ ـ ن.م، ص ١٣٢.
٧٠ ـ ن.م، ص ١٣٤.
٧١ ـ عبد الحميد الفهري، دُوار في الدُّوار، تونس،
دار محمد علي للنشر، ٢٠٢٢. ص ٣٣.
٧٢ ـن.م، ص ١٤٠.
٧٣ ـ غن.م، ص ١٥٦.
٧٤ ـ ن.م، ص ١٥٩..
٧٥ ـ ن.م، ص ١٥٩.
76 -Hans-thies Lehmann, Critique du théâtre, Sarazac.J.P, pp 13.14.
ترجمة أم الزين ين شيخة، في كتابها الفن وسياسات الذاكرة، انظر ص١٦٠.
٧٧ ـ أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن وسياسات الذاكرة، ص ١٢٦.
٧٨ ـ ن.م، ص ١٦٣.
٧٩ ـ ن.م،ص ١٦٤.
٨٠ ـ ن.م، ص ١٦٧.
٨١ ـ ن.م، ص ١٦٨.
٨٢ ـ انظر ن.م، ١٧٣-١٧٤.
٨٣ ـ فتحي المسكيني، أم الزين بن شيخة المسكيني، الثورة البيضاء،
تمارين في المواطنة، دار الوسيطي للنشر، ٢٠١٣. ص ١٤.
٨٤ ـأم الزين بن شيخة، الفن وسياسات الذاكرة، ص ١٧٥.
٨٥ ـ ن.م، ص ١٧٦.
٨٦ ـ ن.م، ص١٧٧.
٨٧ ـ ن.م، ص ١٧٩.
٨٨ ـ ن.م، ص ١٨١.
٨٩ ـ ن.م، ص ١٨٦.
٩٠ ـ ن.م، ن.ص.
٩١ ـ حياة الرايس، بغداد وقد انتصف الليل فيها، دار الكتاب،
الطبعة الثانية، ٢٠٢١،. ص ٩٦
٩٢ ـ أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن وسياسات الذاكرة، ص ١٩٦.
٩٣ ـ ن.م، ص ١٩٧.
٩٤ ـ ن.م، ص ٢٠٢
٩٥ ـ ن.م، ن.ص.
٩٦ ـ ن.م، ن ص.
٩٧ ـ ن.م، ص ٢٠٦..
٩٨ ـ ن.م، ص ٢١٠.
٩٩ ـ ن.م، ص ٢١١.
١٠٠ ـ ن.م، ص ٢١٢.
١٠١ ـ ن.م، ص ٢١٢.
١٠٢ ـ ن.م، ص ٢١٤.

رمسيس يونان

مساحة صمت بين الأنا والمطلق

منذ نشأة الفنون الجميلة في مصر، بداية القرن العشرين، وإلى نهايته، لم يحظ فنان مفكر بتقدير واحترام، من لدن صفوة المثقفين، بحجم ذلك الذي حظي به رمسيس يونان؛ وفي المقابل، لم ينل فنان مفكر نصيباً من التعتيم والتجاهل ومحاولات التحجيم، من لدن المؤسسة الرسمية، مثلما نال يونان، إلى حد التفكير بأن مصادفات قراءة اسمه في كتاب رسمي هنا أو في لائحة فنانين هناك، ليست سوى محاولات اضطرارية لملء فراغ الحلقة الساقطة من سلسلة مسار الحركة الفنية والفكرية في مصر في العقود الثلاثة التي تتوسط القرن الفائت.

يوسف ليمود
برلين

1-2

تلك الحلقة، المردوم عليها بتلال من تراب باهت لا عمق فكرياً فيه، ويشكّل الحيز الأكبر من النتاج الفني منذ ستينيات القرن وحتى انطواء الأخير، لا يزال معدنها النبيل يلمع في أذهان النخبة المثقفة التي استوقفها، إن لم أقل أدهشها، المنجز الفني والأدبي والفكري العام، ببعده السياسي، لتلك الجماعة من الجانحين، الذين ألهبوا المنظر الثقافي منذ منتصف الثلاثينيات وحتى نهاية الأربعينيات، ممتطين حصان السريالية، بصهيله الغريب وحوافره الخطرة، جماعة «الفن والحرية»، التي كان رمسيس يونان أحد أضلاع تلك الحلقة اللامعه، أو لنقل أحد منحنياتها، من حيث توزّع طاقته الممسوسة، بذات القدر، وبالعمق والصدق ذاتهما، بين الفنان الرسام والكاتب المفكر، الناقد والمترجم.

آثار مبدع ما، ولو كانت قليلة، تغني، في محاولة النفاذ إليه، عن كثير مما قيل فيه أو حيك عنه، بسبب مساحة التحيزات، الإيجابية أو السلبية، التي تفرضها الطبيعة الإنسانية، في حميمية العلاقات، أو في حمى الصراعات، على المعاصرين للمبدع، أو اللاحقين له من أجيال. وحيال رمسيس يونان، لدينا من أعماله، فناً وفكراً، وترجمة كذلك، ما يمكّننا من أن نتأمل، ليس فقط في فنه وفكره، بل أيضا في صمته، وذبذبات كيانه لا نزال نستمد من اليأس ما يكفي لتغذية نار التمرد في أنفسنا. إننا نصرخ بأننا مجانين. التجارب لم تعلمنا شيئا. نحن لا نتغذى سوى من هذياننا، وهذا لا يحرمنا من بصيص ضوء، وإذا كنا نرفض أن نرى في الفشل بها الكلمة، والتي تضيف أبعاداً للكلمة، نطق ليس للأخيرة

بعد أن أمضى أربع سنوات في مدرسة الفنون، كي يحصل على شهادة تخرجه، لكن وعيه، وغيرته على الجذوة المتوقدة بداخله، وضعا حداً لاستمراره ومهادنته الوقت، حين اصطدم بالروح الرجعية الجامدة التي تحقن به الأكاديمية الدارسين وتنال من مواهبهم، عبر أساليبها وقوانينها وضيق أفق أساتذتها. كانت هذه خير وأقسى بداية، لفنان سوف تشكل حياته نفسها واحد أعماله الفنية، إن لم يكن أهمها. ونظرة على قاموس الكلمات التي لازمت هذا الفنان في كتاباته: «الحرية، الرغبة، الجنون، السر، المطلق، المستحيل، الحلم، مأساة، شهوات الخيال، الخيال السجين، جنون العاطفة، حكمة العقل، الفنان الحر...» لَتؤكد على التحامٍ لاشية فيه بين الآثار الفنية والفكرية لذلك الفنان، وبين الكيان النفسي والمواقفي الذي أفرز هذه الآثار.

فكرة التمرد تحمل في نواتها جرثومة التحول والانقلاب على ذاتها، وهذا تحديداً ما يعطيها مصداقيتها، إنها دينامية ليس لها أن تهنأ بالسكون على بر آمن، لإدراكها أن فكرة السكون، الفني أو الفكري أو العقائدي، لا تعني سوى الموت، ناهيك عن نفورها الغريزي من فكرة الأمان، التي هي محض وهم في الأدمغة. غير أن هذا لا يعني أن قماشة التمرد لا تشد منسوجتَها حزمةُ من خيوط هي أقرب للبديهيات الثابتة، التي، حتى لو تغيرت ألوانها، تظل وبرتها غير قابلة للتحول. وفي تحول رمسيس يونان من السريالية إلى التجريدية، بعد مرحلة طويلة من الصمت، مثال عملي على ما نقول، من حيث إن السريالية كانت مرحلة بالنسبة لشكل ممارسته الفن، بذات القدر التي كانت مرحلة في تاريخ الفن، تم تجاوزها بعد أن أدت دورها في ظرفها التاريخي، تاركة شيئاً من عصارتها، ولو كان ضئيلاً غير ملموس، صبغ ما تلاها من مدارس وممارسات فنية، بما فيها تلك البعيد منطقها الفكري عن المنطق السريالي. فإلى جانب كون يونان فناناً تأثر مثل الكثيرين غيره بالبيئة الفنية العالمية ومستجداتها التقدمية الفاتحة، ليس بالإمكان أن نُسقط من حسابنا عشر سنوات تقريبا أمضاها يونان عاطلاءعن ممارسته فنه، بعد أن أثقلته الحياة في مهجره الباريسي، بالتزاماتها العملية، بين وظيفة وبيت وزوجة وطفلتان، وهي الفترة التي تثير تساؤلاً، رغم تداخل عنصريها، الإجباري والاختياري، عن ما إذا لم تكن واحدة من حلقات التمرد في السلسلة، ولكن على الذات هذه المرة، وخيانة لها؟

لعل السؤال الجدير بالبحث، في موضوع التمرد، هو ما الذي يكمن وراء تلك الطاقة القلقة الجامحة؟ أهي أسباب فكرية يبنيها ويراكمها تطور الوعي، أم هي في جوهرها شيء بيولوجي نفسي يتحكم في التركيبة المزاجية للفنان ويوجهها، كثعبان يلتهم ما يصادفه، دون أن ينجو من ذلك حتى ذيله؟ إن ظلاً من مقارنةٍ في ظروف النشأة بين يونان ونيتشه ورامبو، لَيفرض عليّ نفسه حين التفكير في الأمر، فالثلاثة تحكّم اليتم الأبوي، والتزمّت الديني للأم، والجو الأنثوي العام، المنطوي على ذاته، والذي أحاط بهم، في طفولتهم، فكان التمرد المراهق على الدين أول عتبات سلم طويل من الرفض والهدم والقذف بالذات عارية إلى صحراء المستحيل. بين الثلاثة المذكورين، تبدو الذات الشخصية، في حالة رامبو، هي الأكثر حضوراً، كمحورِ توترٍ انطلق منه التمرد على الحياة، وتالياً على الشعر، الذي لم يكن سوى ذات الشاعر نفسها. غير أنه في حالتَيْ نيتشه ويونان، تتراجع الأنا الشخصية حد امّحائها، غالبا، لصالح نوع من تمرد يبدو وكأنه متخطياً الذات الشخصية وعذاباتها الصغيرة، إلى ما هو أكبر من حدود كيان المتمرد، وكأن الوضعية البشرية هي التي تسوط تلك الطاقة، وتهيّج فيها مكامن التفكير الثائر والإرادة الوعرة. وإننا لنرى في ترجمة رمسيس يونان لكتاب رامبو «فصل في الجحيم» سنة ١٩٤٦، الذي ودّع فيه الأخير الشعر، فعلاً رمزيا له دلالته، على المستوى الشخصي، بنفس مقدار كونه فعلاً ثقافياً يدعم التوجه الثوري النضالي الذي تبناه يونان في مرحلته السرياليه، حيث لم تكن الأخيرة ترفاً فنياً، أو نوعاً من عبث ارتضاه يونان وأصحابه السرياليين وقتذاك، بل كانت وسيلة لتفجير إمكانات الذات، الهاجعة في لاوعيها، والمضغوطة، والمردوم عليها بطبقات هائلة من ركام تاريخ طويل من التعسف والقمع والصراع الطبقي، وبالتالي فإن صدىً لتفجيرات اللاوعي تلك، كان لا بد وأن يكون له مردوده في أودية المجتمع «الإجرامي»، حسب تعبير يونان، يعيد صوغ أنظمته والخيوط التي تحرك طبقاته وتتحكم في علاقات أفراده. كان هذا حلم السريالية الأبيض الذي مد يده من سماء اللوحة التي رسمتها، يصافح به يد الحلم التروتسكي على أرض الواقع. وفي «غاية الرسام العصري»، يذكّر يونان «مدرسة السريالزم هي في صميمها دعوة لثورة اجتماعية أخلاقية قبل أن تكون مذهباً فنياً».

هذه العلاقة الجدلية بين السريالية كفن، والتروتسكية كمذهب سياسي ونضال، لم يقدَّر للكثيرين في الواقع الثقافي المصري، الذي اصطدم به يونان وجماعته، أن يدركوها. وفي معرض هذا الصدام بين يونان وأصحابه السرياليين من ناحية، ونماذج الثقافة السائدة، التي كان عباس العقاد أحد أقطابها وقتذاك، من ناحية أخرى، يكتب ألان روسيون: «ومن ثم يصبح من السهل على واحد مثل صبحي الشاروني أن يسخر من عدم اتساق موقف السرياليين المصريين، الذين يؤكدون بصوت عال . من ناحية . مشاغلهم الاجتماعية والسياسية،

ويختارون عمداً. من ناحية أخرى. سجلات تعبير غير مفهومة لمن يدعون التضامن معهم، كما يغدو من السهل التنديد بعدم اتساق أولئك الذين يدعون التفلسف عن عبثية الوجود كالوجوديين. وقد التصقت بيونان هذه البطاقة بترجمته لكامى دون أن يبذل الكثير لاستحقاقها.»

كانت السريالية إذن جبهة لمواجهة مجتمع مريض، قبل أن تكون ساحة اصطدام بذات مكبوتة، إذ أن الخروج من مائها الباطني بلآلئ فنية، كان شرطه وقوف الفنان على أرض نفسية ومعرفية صلبة. لذا وجد يونان في السريالية خندقه الذي أعلن فيه رفضه الثقافة التقليدية، وأطلق منه سهام نقده على تلك الثقافة كما على صانعيها. وهنا يلاحظ ألان روسيون في سياق مقاله المذكور أعلاه: «فما عارضه رمسيس يونان وأصدقاؤه لم يكن فحسب الأفكار والقيم السائدة وإنما أيضاً المثقفين السائدين أو الذين في طريقهم إلى أن يسودوا. لقد وضعوا العقلانية وانهيار نماذج الفكر الغربي التقليدي في مقابل اليقين الوضعي للعقاد أو الإصلاحية الأخلاقية لطه حسين في ذات الوقت الذي كان فيه هؤلاء يدعون الشباب المصري إلى أن يستلهموها». وكان يونان قد نشر في عام ١٩٣٨ كتابه «غاية الرسام العصري»، وفيه قدم تعريفاً وتحليلاً لبعض المدارس الفنية الرائجة وقتذاك كالحوشية، والتكعيبية، التي رفض منطقها الشكلي المتملص من مسئوليته تجاه المجتمع إذ يقول: «والذي أراه أن الرسامين المكعبيين بتجاهلهم حقائق الحياة الموضوعية قد انتهى بهم الأمر إلى تجاهل الحقائق الذاتية أيضا، فهم يدعون أن الحياة بمشاكلها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية هي موضوع خارج اختصاصهم، وهم لذلك ينعزلون في مراسمهم موجهين كل همهم إلى الأبحاث الجمالية البحتة Aesthetics وينسون أو يتناسون أن هذه المشاكل ذاتها هي التي تقرر نزعتنا العامة تجاه الحياة وموقفنا من العالم، وهي التي يتولد عن صراعنا معها تلك الاضطرابات النفسية العميقة التي تنتظر من الفنان العظيم أن يعالجها بخياله السحري. فكان في إهمال الرسام المكعبي للحياة وحقائقها إهمال الغاية لتلك المادة الضرورية لعمله، ونتيجة ذلك أن أصبح الرسم المكعبي فناً سطحياً يدور حول نفسه وأقرب إلى الفن الزخرفي منه إلى أي شيء آخر».

كان هذا التحليل الرافض الاتجاهات الشكلية في الفن، تمهيداً لتسليط الضوء الأكبر على السريالية، عبر استعراضه نظرية فرويد في العقل الباطن، لينتهي بتصور عن مقومات العمل الفني، الذي لا يمكن أن يصير له قيمة، ما لم يدعم الوجدانَ الذي أفرزه أفق فكري واسع وفعال في المحيط الذي يخاطبه: «إن الفن الذي نحيطه بهالة مقدسة لابد أن يكون قادراً علي القيام بدور مهم في هذه (الدراما) الباطنة. أعني أن يكون قادراً .كالأديان. علي إيجاد الحلول لبعض منازعاتنا النفسية، وبذلك يساعدنا على الوصول إلى حالة من السلم والهدوء النفسي. فهذه للإنسان أعز أمانيه.»

لكن، بعيدا عن أفكار يونان وآرائه في السياسة والمجتمع والفن والتاريخ، التي عبر عنها كتابةً بوضوحٍ كريستالي بليغ، يبقى أن ننظر في الجانب الآخر من العملة، أي نتاجه الفني، في مرحلته السريالية، رغمِ عدم توفرنا إلا على عدد محدود من صور تلك المرحلة السريالية، مقارنة بوفرة ما تحت أيدينا من أعماله في المرحلة التجريدة. لكنْ هنا، ولكي تستقيم رؤيتنا أو تقييمنا، أو حكمنا، لا بد أن نكون واعين بالمدى الزمني الذي يفصلنا عن تاريخ تلك المرحلة، بما يحمله ذلك المدى من تراكم كم هائل من خبراتنا البصرية، والفلسفية الجمالية، التي أنتجتها الفنون المعاصرة، أو ما تسمى فنون ما بعد الحداثة، بتشظياتها التي جعلت من ما كان جديداً أو عجيباً، من مدارس واتجاهات فنية في زمن يونان، يبدو الآن وكأنه في عداد الكلاسيكي من الفن. غير أنه، بقليل من الجهد، نستطيع أن نتمثل الجو الفني والثقافي العام في مصر في النصف الأول من القرن العشرين، وحجم الصدمة التي أصابت العين آنذاك، بذائقتها السطحية التي تطرب «للجميل» من فن الصالونات والموضوعات التي تدغدغ مرتاديها. في مثل هذا الجو، تكون لوحةُ، معلقة على حبل غسيل في صالة المعرض، بدلا من عرضها على الحائط بالشكل المألوف، تصور امرأةً بملامح مومياء شنيعة، تطاير ضفائرَ شعرها ريحُ، مجهولة المصدر، وتبدو وكأنها تنتزع بأظافرها أحشاء رغباتها الدفينة، تحت أفق كابوسي، تكون لوحة كهذه صدمة حقيقية لذائقة ذلك الوقت وحساسيته، من حيث إنها تقدم «البشاعة» تحت مسمى «الجميل»، أو بديلا عنه. ومثال على ذلك، لدينا وصف للأديب عباس محمود العقاد ليونان وأصدقائه السرياليين، سجّله أنيس منصور في، حيث قال عملاق الثقافة والأدب وقتذاك عن هذه الجماعة إنهم «حرفوا الأذواق الأدبية والفنية (للجمهور)، بحيث جعلوا من الذوق المريض قاعدة، ومن الهذيان منطلقا، ومن الجنون عبقرية».

ارتاد يونان في لوحته السريالية السكة الوعرة لتلك الأجواء الكابوسية، التي لم تكن العين مستعدة بعد لتلقّيها وتلمّس جمالياتها الغريبة والوحشية، فكان الجسد في لوحته السريالية هو الخلية الحية التي تتفتت

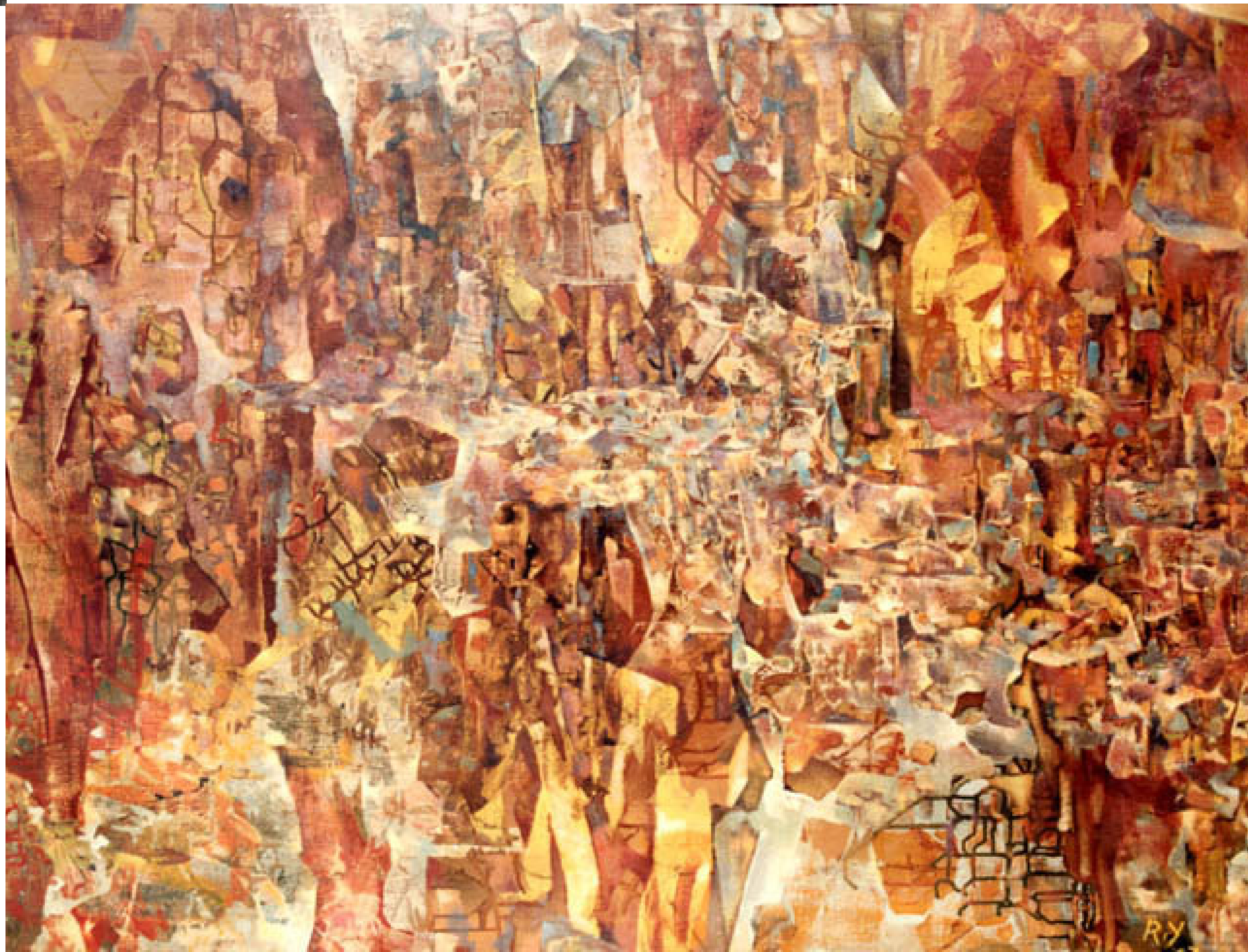
أشلاءً كأعضاء تبحث عن خلاصها من الجسم الذي هي جزء منه، وتبدو متراوحة بين محاولة التملص منه والانشداد إليه في الآن نفسه. ويدعم فكرة الحرية هذه، على المستوى الرمزي الإيحائي، أفق فسيح ممتد يشكّل العنصر المطلق، الذي تتصادى فيه صرخات الجسد المكبّل برغباته السجينة وأشواقه الغامضة.

ربما انطبق هذا الوصف العام لعمل يونان، في مرحلته تلك، على أعمال عدد من السرياليين العالميين في ذلك الوقت، بما في ذلك بعض أعمال سلفادور دالي، غير أن هذا لا ينفي خصوصية أعمال يونان، وانبصامها بذاتية وحساسية أصيلتين، سواء على مستوى العناصر وتركيباتها، أو على مستوى الأداء التقني، الذي يستحضر في الذهن أدائية التعبيريين الألمان، أكثر مما يذكّر بأدائية سرياليّي فرنسا، التي انبثق منها فكر هذه المدرسة الفنية، والتي كان الأقرب إلى المنطق أن يتأثر بها يونان، بحكم تواصله الفكري والفني مع الحساسية الفرنسية، عن طريق اللغة التي كان يجيدها. ففكرة «الشكل» في عمله حاضرة، والرياضية حاضرة، والروح البنائية حاضرة، والحس التلويني، رغم تقشفه وزهديته المتحدرة من أساليب الروح الفنية المصرية عبر العصور، وتحديداً القبطي منها، حاضر... كل هذه القيم البصرية المجتمعه في لوحة يونان السريالية، والتي كانت تخدم جمالية العمل قبل أن تخدم سرديته الأدبية، تشكّل فى نظرنا مقدمة منطقية لما سوف ينتهي إليه الفنان في ما بعد من تجريد، كما أن كل هذه القيم المذكورة سوف تلازم إنتاجه في مرحلته التجريدية، الأمر الذي يؤكد على أن تحوّله من هذه المدرسة إلى تلك، لم يكن انقلاباً جذرياً على مستوى العقيدة الفنية، قدر ما كان تواصلاً مع مستجدات الفكر الفني، وفتح الأفق أمام وجدانه لكي ينقّب بأدوات معرفية وبصرية جديدة عن ما لا يمكن أن يُكشف عنه بطريق عقيدة فنية واحدة، مهما كان الإيمان بها. وفي النهاية، بإمكاننا أن نفهم بسهولة، لا معنى أن يعود فنان هذه طبيعته، إلى العمل من جديد في مرحلة فنية كان الظرف التاريخي هو ما قابل ثوريتها بثوريته الفتية، وقطعت ظروف الحياة والهجرة أسباب استمرار بحثه فيها مدة تقارب عشر سنوات، كما تجاوزها الواقع الفني العالمي في سيرورته الكاسحة. ما يلفت انتباهنا في هذا السياق، هو ما ذكره الدكتور لويس عوض في مقاله عن يونان عقب رحيله: «وبعد وفاته سلمتني السيدة زوجته ثلاث صفحات مطوية كتبها رمسيس يونان بالفرنسية أثناء إقامته في باريس نحو سنة ١٩٥٢ بعنوان «إنما الذي يخيفني هو صمت رامبو». ورغم عدم عثورنا على ترجمة لهذا النص في أيّ من آثار يونان المنشورة، وأغلب الظن أنه لم يترجم إلى العربية، فإن العنوان وحده كاف لكي يقول إن يونان، رغم ما بدا عليه من استسلام، لم يكن هادئاً، أو بارد الذهن، في صمت السنوات العجاف تلك، التي أمضاها في باريس، زوجا وأبا وموظفا، لا يترك له عمله في الإذاعة الفرنسية الوقت الكافي للرسم، حسبما ذكر الدكتور لويس عوض في المقال ذاته، من أنها كانت الشكوى الوحيدة للفنان حين التقاه في أغسطس ١٩٥٥ في باريس في زيارة خاطفة. وفي هذا السياق يحكي بدر الدين أبو غازي: «وفي مقهى جلاسيير بالشانزليزيه كنت ألقاه مع جماعة ممن كانوا يعملون معه من طلاب الفلسفة والفن والأدب المصريين بباريس كان بينهم دائب الصمت والتفكير.. في عينيه هذا المزاج من الخبرة والقلق والتطلع. ولكنه كان يبدو وكأنما قد نسي معاركه وركن إلى العزلة وإن دلت إشارته الخافتة على أن الصراع مازال يحتدم في نفسه»..

بالنظر إلى توزع طاقة يونان في ممارسات متعددة، بين الرسام، الناقد، المناضل السياسي والمترجم، نستطيع أن نفهم أنه كان نموذج الفنان الذي يعمل على فترات ومراحل، وليس نموذج الفنان المستغرق يومياً، كموظف، وبشكل مطرد، في عمل ذي جنس واحد. فترات، ضاقت المسافات بينها أم اتسعت، تُفرَّغ فيها الشحنة التي كانت تتراكم وتتشكّل وتنتظر ولادتها، ومن ثم تكون الهدنة في اشتباك الذهن في عمل من نوع آخر. من هذا المنظور، نستطيع أن نفهم أيضا الصمت، الذي هادن الفنان فيه الحياة، طوال سنوات مهجره، كما نفهم خوفه من هذا الصمت، صمت رامبو. كذلك نفهم موقفه حين رفض إذاعة بيانات ضد مصر أثناء العدوان الثلاثي عليها، وكان الثمن عودته من فرنسا إلى بلده مطروداً، وقد تبلورت، في هذا الرفض، شخصية يونان بكامل حمولتها الثورية، من حيث كونه موقفاً وطنياً شجاعاً في المقام الأول، وانقلاباً على الصمت، الذي استكان إليه مكرها، في المقام الأخير. كان هذا الموقف برهاناً على أن الصمت شيء والسكوت شيء آخر، ولم يكن هذا الفنان من النوع الذي يسكت وإن صمت. من ناحية أخرى، من الصعب تخيل ما الذي كان سينتهي إليه رمسيس يونان، على المستوى الفني، لو لم يضطر إلى العودة إلى مصر، حيث عاود حروبه الفنية والفكرية مع واقع ثقافي واجتماعي باهت لم يفهمه ولن يعترف به، وحيث تفرَّغ للفن، ليخرج علينا بفيض من اللوحات التجريدية، برهنت كثافتها ومستواها الفني والفكري على أن الجهاز الإبداعي لهذا الفنان لم يكن عاطلاً عن الحركة والسريان تحت تبن الصمت الكثيف. السؤال هو: ما الذي كانت ستؤول إليه هذه الطاقة الفنية لو لم يعد الفنان إلى بلده وفنه؟ إن انشغال يونان بصمت رامبو وسط تلك السنوات

(كتب مقاله المشار إليه في منتصف السنوات العشر التي قضاها في باريس) يبدو منطقياً ومفهوماً، وهو الذي انشغل بجحيمه قبلذاك، حين ترجم كتابه وسط لهيب مرحلته السريالية. فهل كان يونان يواجه إشكالية العلاقة بين الفن والحياة، والتي تنتهي إلى أن حياة الفنان نفسها يمكن أن تكون هي العمل الفني؟ هذه الفكرة الحداثية التي أخذت حيزها، كمسلّمة، في عالم الفن المعاصر، وصالحت فنان اليوم مع كسله، ما كانت لتُقبَل، أو لتُستساغ بسهولة، من كيانٍ مثل رمسيس يونان، فهو الذي كتب في مقال له بعنوان «الفن والتاريـخ»، نُشر في «المجلة» في يونيو ١٩٥٨، يقول فيه: «ولا ريب أن للفنان، إذا شاء، أن يكون خارج نطاق جهده الفني الخلاق .كاتبا اجتماعيا أو مجاهدا سياسيا، كما أن من حقه، إذا أراد، أن يرصف الشوارع أو يفلح الأرض، أو يسهم في جمعية خيرية، أما الذي ليس من حقه في أي حال فهو أن يخلط بين الأمرين: لأن الأهداف الاجتماعية والسياسية ليست أكثر من وسائل تاريخية محدودة تخضع لأحكام الصيرورة والضرورة، في حين أن الخلق الفني لا ينتسب إلا إلى عالم الدوام والحرية، ولا يدين بالولاء إلا لمنطقة الذاتي؛ وإنه لمن الحماقة التي لا توصف، بل من الخيانة لأعز أحلام الإنسان، أن نتخلى عن كنز باق من أغلى كنوز الحرية الفعلية، بحجة الكفاح في سبيل وسائل مؤقتة محدودة بحدود السياسة والاجتماع».

ويجب أن نعرف هنا أيضاً أنه ظل حتى النهاية على موقفه الرافض لمنطق الفن الشكلي، أو فكرة «الفن للفن». ففي احتضاره، كما ذكر لويس عوض، تكلم يونان عن بيكاسو هاذياً: «ربما رسم «جرنيكا» أو حمامة السلام للشيوعيين ولكن طريقه ليس طريق خلاص الفرد بالجماعة وإنما خلاص الفرد من الجماعة» عدم تنازله، عن فكرة الالتزام السياسي والاجتماعي في الفن هذه، يمثل واحدة من الإشكاليات الكامنة في العلاقة بين آرائه النقدية في الفن وبين إنتاجه الفني في مرحلته التجريدية، وهي المرحلة التي انفضّ فيها الاشتباك، الذي كان قائما، في مرحلته السريالية، بين الفني والسياسي، وخرجت فيها الطاقة والإرادة الفنية من ماء الأنا، إلى ماء الوجود...إلى هواء المطلق. الوقوف أمام بياض اللوحة، بعد سنوات من الانقطاع، شيء مخيف.



فالإمساك بخيط يفتح طريقاً للبحث الفني، لا يأتي من أول ضربة فرشاة. الأمر يتطلب صراعاً وجهداً ووقتاً، حتى تنبني، أو تَبين أرض ما يقف عليها الفنان. وفي «المجهول لا يزال»، يكتب يونان، مبرراً تحوله من السريالية إلى التجريد: «ويرجع الفضل إلى الحركة السريالية في إنقاذ الفن من هذه الدائرة المفرغة. لقد أعادت إلى الشاعر شيطانه، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن. وعندئذ هتك السر واتضح لكل ذي عينين أن الوهم والحقيقة سيان، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الثدي هي خير مرآة لما يدور في خلد الإنسان. وإلى هذه الحركة يرجع الفضل كذلك في أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقي فيها الواقع بالخرافة، والظاهر بالباطن، والحكمة بالجنون، والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس الولهى المتعطشة التي تناهبتها في هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق. غير أن هذه الأحلام والأشواق، بالرغم مما أشعلته من مواقد لا تطفأ، لم تستطع أن تصمد أمام تلك الوساوس التي أصبحت بمثابة عصب الوعي الحديث وقوته اليومي. وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه أمام طلاسم الكون. ولكأنه قد عاد إلى حيث كان في فجر الخليقة، قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها وقبل أن يبتدع الأساطير التي تضفي على هذه الأشياء مغزى ومدلولاً. وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها، ولا أن يقنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة، ولا المجازات المستعارة. ولذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال، علّه يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية.»

إن تعبير «تفجير هذه الأشكال» لا يعني انقلاباً على السريالية، كما سبق وأشرنا، قدر ما يعني الوصول إلى عدم القناعة بمهمة الفنان في تجسيد رؤىً تظل حبيسة الإطار، مهما كانت درجة تحرر هذه الرؤى، ومهما كانت أسطوريتها. ستظل أشياءً تحمل مسمياتها التي لوّثها الواقع وزيّفها. وفعل التفجير هنا، على ما يحمله من طاقة أو نزعة ثورية، يعني تفتيت ومحو اللغة الزائفة المتعارف عليها، كمن يفكك جملة ما ويبعثر حروف كلماتها على سطح، لتقول ما يلمسه في الأعماق ولا يستطيع النطق به. هذا التحول في المنهج الفني أو البحثي، والذي لا تتناقض، أو لا تتنافى فيه كلمات يونان السابقة مع المعطيات الفنية التي نثرها في لوحاته التجريدية، يشير إلى تراجعية الربط بين السياسي والفني، لصالح الربط بين الوجودي والفني. أصبحت اللوحة حفراً وبحثاً عن «مادة الوجود الأولية»، ولم تعد نبشاً في اللاوعي لخلق أسطورة الذات.

الفتات الهائل الذي تتشكّل منه لوحات يونان التجريدية يحمل في نثاره وتعرجاته وهيوليته كل الخبرات البصرية التي لامست عين الفنان في رحلته، من أشياء الوجود المرئي، إلى تلك التي تنتمي إلى نتاج المخيلة الإنسانية من رؤى فنية وأساطير. هذا الطوفان من أشكالٍ هي أشبه بالزبد وسط أرخبيل من صخور وأحجار، لم يُترك لعشوائية سهلة تميل به إلى مباشرة في التعبير وسيلان في الشكل، بل حَكمته رياضية صارمة لا يكاد يفلت منها جُزَيْء أو لمسة. كل جُزَيْء، وكل لمسة، وكل فراغ، نال حصته من التفكير والتأمل. كل المساحات والعناصر أُخضِعت للوعي، حتى تلك التي أنتجتها الصدفة. لا تعود الصدفةُ صدفةً حين يوافق الوعي عليها. هذه الصرامة الرياضية، بحسّها التأملي التراكمي الذي يشبّع السطحَ بنوع من روحية تنبع أساساً من تمثّلها قوانين الطبيعة في طريقة عملها، كما أنقذت يونان من الوقوع في شبهة الشكلانية البحتة التي كان يرفضها، أنقذته كذلك من الوقوع في أسر الإنفعالية الحركية التي لم تكن لتخلو من نزعة أدائية استعراضية. لم يترك يونان سطح اللوحة إلا بعد أن كان حقق نوعاً من أزيز، وكأن تيارا ما، كهربياً أو مائياً، يسري في ثنايا هذا الرذاذ الشكلي المبعثر. اهتزاز لا مركزية فيه، تنغسل في أفقه التشظيات البللورية لملايين الأشكال التي تصور كائنات وعوالم لا أسماء لها هي كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، وكأنها تجسيد لمقولة صديقه الشاعر جورج حنين التي كتبها إليه ذات يوم في إحدى رسائله: «إن ما لا اسم له هو ما يوجد حقاً». ما كان لهذه العوالم أن تتبلور على سطح اللوحة ويكون لها تأثير على العين والوجدان لو لم يكن الاقتصاد الشديد في الألوان، حد الزهد فيها، هو الصرامة رقم اثنين، بعد صرامة الحسابات الرياضية. هذا الزهد اللوني يستمد صبغاته من طبيعة الأرض والبيئة المحيطة، والتي تعود بنا إلى المزاج التلويني المصري، إنْ في زهو تصاوير معبد فرعوني، أو في دكنة أيقونة قبطية، وهو إذ يعكس، بوعي أو بغير وعي، خاصيةً من روح الميراث الثقافي المحلي، بهذا الشكل غير المباشر، فإنه يكون قد لمس عصباً لما يمكن أنْ يُسمى «الهوية»، رغم أن هذه الأخيرة هي آخر ما كان لفنان، منفتح على الميراث الحضاري للعالم أجمع، كيونان، أن يلتفت إليها. إن الذهنية التي أفرزت هذه اللوحات قد قامت بتفتيت الأنا الذاتية لصاحبها وذرّ مكوناتها على السطح، حين فعلت الشيء نفسه مع المادة التي تشكل هذا السطح. فهذه العملية التبادلية، بين معطيات الذات ودهاليز اللوحة، بين تفكيك هذه المعطيات وإعادة تشكّلها في اللوحة، هي ما يعطي للأخيرة مبرراً وحقاً في الوجود. لم يكن فعل التفجير والتفتيت عبثياً ولا مجانياً، بل خلقاً وتوحداً. هدماً من أجل بناء. شقاً لطريق بين الأنا والمطلق.

كان على يونان إذن أن يمر، في الطريق التصويري، من دهاليز الأنا المثقلة بحمولتها الأسطورية، من كوابيس كونية ورغبات وأحلام رسّبتها الذاكرة منذ الخطوات الأولى للعالم، إلى إنكار هذه الأنا الضيقة ونسف أثقالها من صور وتشخيصات ومسميات تحجب ما هو أوّلي وجوهري ولا اسم له. هذه الروحية، التي لم تتخل عن حسّيتها ودنيويتها، لم يكن لها أن تنزلق إلى هوة من ميتافيزيقا تصوفية تفصلها عن المادة وعن ما هو ملموس، إذ تظل هذه العوالم المجردة مشدودة إلى مرجعيات من هذا العالم، تألف إلى مدلولات البصيرة وإن لم يحددها البصر، وهي بهذا تعود بالعين إلى ما هو تحت حدقتها، إلى اليومي والمألوف والمبتذل، لكنْ متشظياً ومنثوراً، ويحمل إمكانات تشكّله في صيغ وعوالم لا حصر لها. من هنا تأخذ سنوات الصمت الطويلة التي كابدها الفنان في مهجره معناها، من حيث كانت مزيجاً من تمرد، وترميم جراح، وإعادة حسابات، واختمار رؤىً، وإستعدادا لنزال جديد، مع المجهول، كما مع الواقع المعلوم، أو المكلوم، بالأحرى.

مراجع:

. رمسيس يونان: «مقتطفات من بيان»، عن كتاب دراسات في الفن، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.

. ألان روسيون: «رمسيس يونان وكراسات شبرامنت»

. رمسيس يونان: «غاية الرسام العصري».

. بدر الدين أبو غازي: «مقدمة كتالوج معرض رمسيس يونان»، باريس، المركز الثقافي المصري.

. رمسيس يونان: من نشرة «المجهول لا يزال» ١٩٥٩.

2-2

بالنظر إلى توزع طاقة يونان في ممارسات متعددة، بين الرسام، الناقد، المناضل السياسي والمترجم، نستطيع أن نفهم أنه كان نموذج الفنان الذي يعمل على فترات ومراحل، وليس نموذج الفنان المستغرِق يومياً، كموظف، وبشكل مطرد، في عمل ذي جنس واحد. فترات، ضاقت المسافات بينها أم اتسعت، تُفرّغ فيها الشحنة التي كانت تتراكم وتتشكّل وتنتظر ولادتها، ومن ثم تكون الهدنة في اشتباك الذهن في عمل من نوع آخر. من هذا المنظور، نستطيع أن نفهم أيضا الصمت، الذي هادن الفنان فيه الحياة، طوال سنوات مهجره، كما نفهم خوفه من هذا الصمت، صمت رامبو. كذلك نفهم موقفه حين رفض إذاعة بيانات ضد مصر أثناء العدوان الثلاثي عليها، وكان الثمن عودته من فرنسا إلى بلده مطروداً، وقد تبلورت، في هذا الرفض، شخصية يونان بكامل حمولتها الثورية، من حيث كونه موقفاً وطنياً شجاعاً في المقام الأول، وانقلاباً على الصمت، الذي استكان إليه مكرهاً، في المقام الأخير. كان هذا الموقف برهاناً على أن الصمت شيء والسكوت شيء آخر، ولم يكن هذا الفنان من النوع الذي يسكت وإن صمت. من ناحية أخرى، من الصعب تخيل ما الذي كان سينتهي إليه رمسيس يونان، على المستوى الفني، لو لم يضطر إلى العودة إلى مصر، حيث عاود حروبه الفنية والفكرية مع واقع ثقافي واجتماعي باهت لم يفهمه ولن يعترف به، وحيث تفرّغ للفن، ليخرج لتُقبَل، أو لتُستساغ بسهولة، من كيانٍ مثل رمسيس يونان، فهو الذي كتب في مقال له بعنوان «الفن والتاريخ»، نُشر في «المجلة» في يونيو ١٩٥٨، يقول فيه: «ولا ريب أن للفنان، إذا شاء، أن يكون. خارج نطاق جهده الفني الخلاق .كاتبا الذي انشغل بجحيمه قبلذاك، حين ترجم كتابه وسط لهيب مرحلته السريالية. علينا بفيض من اللوحات التجريدية، برهنت كثافتها ومستواها الفني والفكري على أن الجهاز الإبداعي لهذا الفنان لم يكن عاطلاً عن الحركة والسريان تحت تبن الصمت الكثيف. السؤال هو: ما الذي كانت ستؤول

إليه هذه الطاقة الفنية لو لم يعد الفنان إلى بلده وفنه؟ إن انشغال يونان بصمت رامبو وسط تلك السنوات (كتب مقاله المشار إليه في منتصف السنوات العشر التي قضاها في باريس) يبدو منطقياً ومفهوماً، وهو فهل كان يونان يواجه إشكالية العلاقة بين الفن والحياة، والتي تنتهي إلى أن حياة الفنان نفسها يمكن أن تكون هي العمل الفني؟ هذه الفكرة الحداثية التي أخذت حيزها، كمسلّمة، في عالم الفن المعاصر، وصالحت فنان اليوم مع كسله، ما كانت اجتماعيا أو مجاهدا سياسيا، كما أن من حقه، إذا أراد، أن يرصف الشوارع

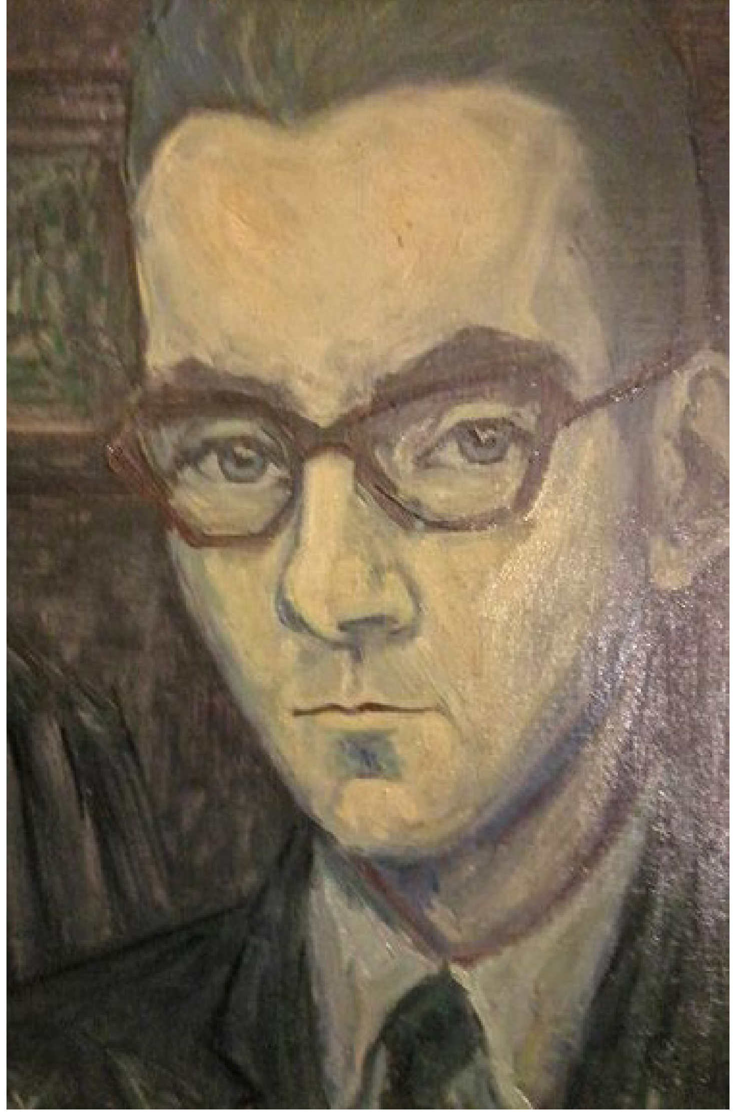
يفلح الأرض، أو يسهم في جمعية خيرية، أما الذي ليس من حقه في أي حال فهو أن يخلط بين الأمرين: لأن الأهداف الاجتماعية والسياسية ليست أكثر من وسائل تاريخية محدودة تخضع لأحكام الصيرورة والضرورة، في حين أن الخلق الفني لا ينتسب إلا إلى عالم الدوام والحرية، ولا يدين بالولاء إلا لمنطقه الذاتي؛ وإنه لمن الحماقة التي لا توصف، بل من الخيانة لأعز أحلام الإنسان، أن نتخلى عن كنز باق من أغلى كنوز الحرية الفعلية، بحجة الكفاح في سبيل وسائل مؤقتة محدودة بحدود السياسة والاجتماع».

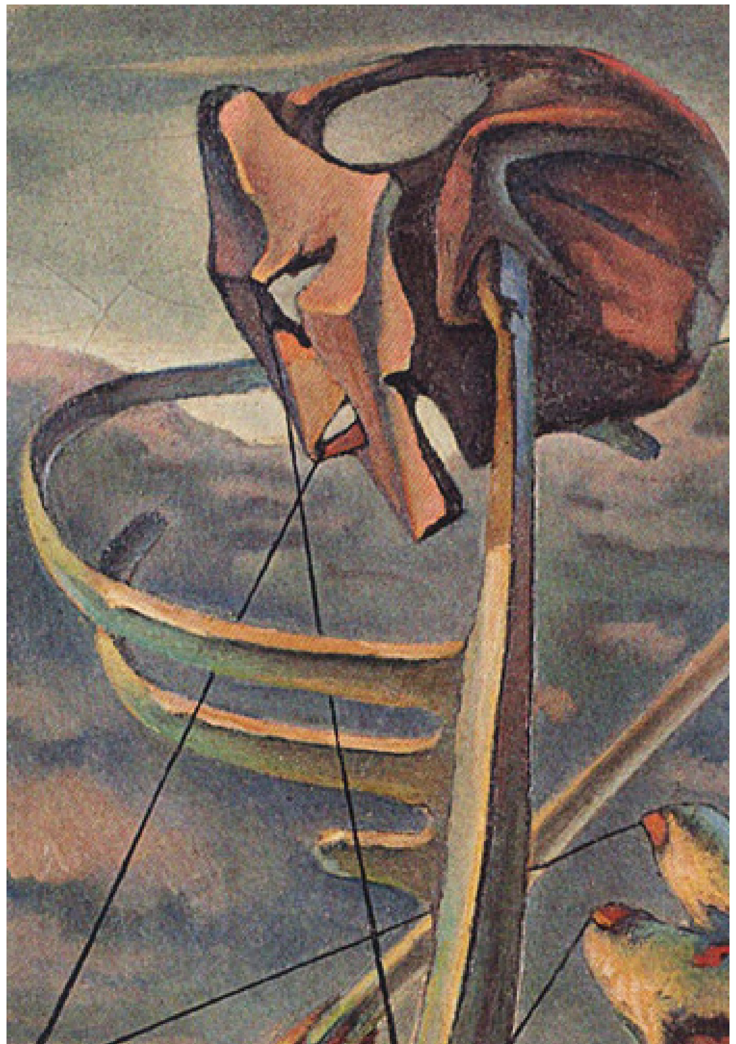
ويجب أن نعرف هنا أيضاً أنه ظل حتى النهاية على موقفه الرافض لمنطق الفن الشكلي، أو فكرة «الفن للفن». ففي احتضاره، كما ذكر لويس عوض، تكلم يونان عن بيكاسو هاذياً: «ربما رسم «جرنيكا» أو حمامة السلام للشيوعيين ولكن طريقه ليس طريق خلاص الفرد بالجماعة وإنما خلاص الفرد من الجماعة».

عدم تنازله، عن فكرة الالتزام السياسي والاجتماعي في الفن هذه، يمثل واحدة من الإشكاليات الكامنة في العلاقة بين آرائه النقدية في الفن وبين إنتاجه الفني في مرحلته التجريدية، وهي المرحلة التي انفضّ فيها الاشتباك، الذي كان قائما، في مرحلته السريالية، بين الفني والسياسي، وخرجت فيها الطاقة والإرادة الفنية من ماء الأنا، إلى ماء الوجود... إلى هواء المطلق.

الوقوف أمام بياض اللوحة، بعد سنوات من الانقطاع، شيء مخيف. فالإمساك بخيط يفتح طريقاً للبحث الفني، لا يأتي من أول ضربة فرشاة. الأمر يتطلب صراعاً وجهداً ووقتاً، حتى تنبني، أو تَبِين أرض ما يقف عليها الفنان. وفي «المجهول لا يزال»، يكتب يونان، مبرراً تحوله من السريالية إلى التجريد: «ويرجع الفضل إلى الحركة السريالية في إنقاذ الفن من هذه الدائرة المفرغة. لقد أعادت إلى الشاعر شيطانه، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن. وعندئذ هتك السر واتضح لكل ذي عينين أن الوهم والحقيقة سيان، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الثدي هي خير مرآة لما يدور في خلد الإنسان. وإلى هذه الحركة يرجع الفضل كذلك في أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقي فيها الواقع بالخرافة، والظاهر بالباطن، والحكمة بالجنون، والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس الولهى المتعطشة التي تناهبتها في هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق. غير أن هذه الأحلام والأشواق، بالرغم مما أشعلته من مواقد لا تطفأ، لم تستطع أن تصمد أمام تلك الوساوس التي أصبحت بمثابة عصب الوعي الحديث وقوته اليومي. وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه أمام طلاسم الكون. ولكأنه قد عاد إلى حيث كان في فجر الخليقة، قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها وقبل أن يبتدع الأساطير التي تضفي على هذه الأشياء مغزى ومدلولاً. وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها، ولا أن يقنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة، ولا المجازات المستعارة. ولذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال، عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية».

إن تعبير «تفجير هذه الأشكال» لا يعني انقلاباً على السريالية، كما سبق وأشرنا، قدر ما يعني الوصول إلى عدم القناعة بمهمة الفنان في تجسيد رؤىً تظل حبيسة





الإطار، مهما كانت درجة تحرر هذه الرؤى، ومهما كانت أسطوريتها. ستظل أشياءً تحمل مسمياتها التي لوّثها الواقع وزيّفها. وفعل التفجير هنا، على ما يحمله من طاقة أو نزعة ثورية، يعني تفتيت ومحو اللغة الزائفة المتعارف عليها، كمن يفكك جملة ما ويبعثر حروف كلماتها على سطح، لتقول ما يلمسه في الأعماق ولا يستطيع النطق به. هذا التحول في المنهج الفني أو البحثي، والذي لا تتناقض، أو لا تتنافى فيه كلمات يونان السابقة مع المعطيات الفنية التي نثرها في لوحاته التجريدية، يشير إلى تراجعية الربط بين السياسي والفني، لصالح الربط بين الوجودي والفني. أصبحت اللوحة حفراً وبحثاً عن «مادة الوجود الأولية»، ولم تعد نبشاً في اللاوعي لخلق أسطورة الذات.

الفتات الهائل الذي تتشكّل منه لوحات يونان التجريدية يحمل في نثاره وتعرجاته وهيوليته كل الخبرات البصرية التي لامست عين الفنان في رحلته، من أشياء الوجود المرئي، إلى تلك التي تنتمي إلى نتاج المخيلة الإنسانية من رؤى فنية وأساطير. هذا الطوفان من أشكالٍ هي أشبه بالزبد وسط أرخبيل من صخور وأحجار، لم يُترك لعشوائية سهلة تميل به إلى مباشرة في التعبير وسيلان في الشكل، بل حَكمته رياضية صارمة لا يكاد يفلت منها جُزَيْء أو لمسة. كل جُزَيْء، وكل لمسة، وكل فراغ، نال حصته من التفكير والتأمل. كل المساحات والعناصر أُخضِعت للوعي، حتى تلك التي أنتجتها الصدفة. لا تعود الصدفةُ صدفةً حين يوافق الوعي عليها.

هذه الصرامة الرياضية، بحسّها التأملي التراكمي الذي يشبّع السطحَ بنوع من روحية تنبع أساساً من تمثّلها قوانين الطبيعة في طريقة عملها، كما أنقذت يونان من الوقوع في شبهة الشكلانية البحتة التي كان يرفضها، أنقذته كذلك من الوقوع في أسر الإنفعالية الحركية التي لم تكن لتخلو من نزعة أدائية استعراضية. لم يترك يونان سطح اللوحة إلا بعد أن كان حقق نوعاً من أزيز، وكأن تيارا ما، كهربياً أو مائياً، يسري في ثنايا هذا الرذاذ الشكلي المبعثر. اهتزاز لا مركزية فيه، تنغسل في أفقه التشظيات البللورية لملايين الأشكال التي تصور كائنات وعوالم لا أسماء لها هي كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، وكأنها تجسيد لمقولة صديقه الشاعر جورج حنين التي كتبها إليه ذات يوم في إحدى رسائله: «إن ما لا اسم له هو ما يوجد حقاً». ما كان لهذه العوالم أن تتبلور على سطح اللوحة ويكون لها تأثير على العين والوجدان لو لم يكن الاقتصاد الشديد في الألوان، حد الزهد فيها، هو الصرامة رقم اثنين، بعد صرامة الحسابات الرياضية. هذا الزهد اللوني يستمد صبغاته من طبيعة الأرض والبيئة المحيطة، والتي تعود بنا إلى المزاج التلويني المصري، إنْ في زهو تصاوير معبد فرعوني، أو في دكنة أيقونة قبطية، وهو إذ يعكس، بوعي أو بغير وعي، خاصيةً من روح الميراث الثقافي المحلي، بهذا الشكل غير المباشر، فإنه يكون قد لمس عصباً لما يمكن أن يُسمى «الهوية»، رغم أن هذه الأخيرة هي آخر ما كان لفنان، منفتح على الميراث الحضاري للعالم أجمع، كيونان، أن يلتفت إليها. إن الذهنية التي أفرزت هذه اللوحات قد قامت بتفتيت الأنا الذاتية لصاحبها وذرّ مكوناتها على السطح، حين فعلت الشيء نفسه مع المادة التي تشكل هذا السطح. فهذه العملية التبادلية، بين معطيات الذات ودهاليز اللوحة، بين تفكيك

هذه المعطيات وإعادة تشكّلها في اللوحة، هي ما يعطي للأخيرة مبرراً وحقاً في الوجود. لم يكن فعل التفجير والتفتيت عبثياً ولا مجانياً، بل خلقاً وتوحداً. هدماً من أجل بناء. شقاً لطريق بين الأنا والمطلق.
كان على يونان إذن أن يمر، في الطريق التصويري، من دهاليز الأنا المثقلة بحمولتها الأسطورية، من كوابيس كونية ورغبات وأحلام رسّبتها الذاكرة منذ الخطوات الأولى للعالم، إلى إنكار هذه الأنا الضيقة ونسف أثقالها من صور وتشخيصات ومسميات تحجب ما هو أوّلي وجوهري ولا اسم له. هذه الروحية، التي لم تتخل عن حسّيتها ودنيويتها، لم يكن لها أن تنزلق إلى هوة من ميتافيزيقا تصوفية تفصلها عن المادة وعن ما هو ملموس، إذ تظل هذه العوالم المجردة مشدودة إلى مرجعيات من هذا العالم، تألف إلى مدلولات البصيرة وإن لم يحددها البصر، وهي بهذا تعود بالعين إلى ما هو تحت حدقتها، إلى اليومي والمألوف والمبتذل، لكنْ متشظياً ومنثوراً، ويحمل إمكانات تشكّله في صيغ وعوالم لا حصر لها. من هنا تأخذ سنوات الصمت الطويلة التي كابدها الفنان في مهجره معناها، من حيث كانت مزيجاً من تمرد، وترميم جراح، وإعادة حسابات، واختمار رؤىً، وإستعداد لنزال جديد، مع المجهول، كما مع الواقع المعلوم، أو المكلوم، بالأحرى.

نشر في كتاب عن ر. يونان بعنوان: «ثورة العقل وجنوح الخيال»، صدر عن المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١١

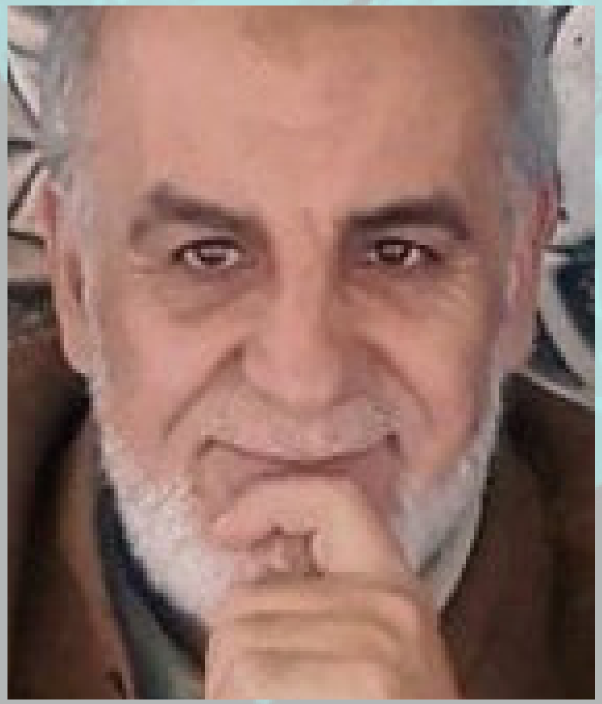
مراجع:

. رمسيس يونان: «مقتطفات من بيان»، عن كتاب دراسات في الفن، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب.
. ألان روسيون: «رمسيس يونان وكراسات شبرامنت»
. رمسيس يونان: «غاية الرسام العصري».
. بدر الدين أبو غازي: «مقدمة كتالوج معرض رمسيس يونان»، باريس، المركز الثقافي المصري.

رمسيس يونان: من نشرة «المجهول لا يزال» ١٩٥٩.

تجلي المبتذل. فلسفة الفن لأرثور دانتو

«ما يقدره العقل هو في جميع الأوقات متفوق على ما هو مرئي للحواس الخارجية.»
فيلو الإسكندرية، القرن الأول الميلادي



محمد خصيف
المغرب

1

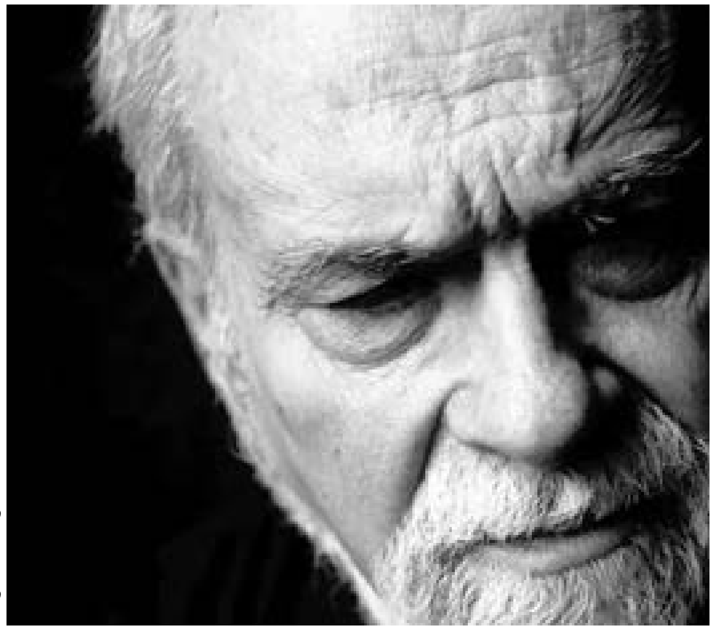
اعتبر كتاب «تجلي المبتذل، فلسفة الفن» للفيلسوف الأمريكي الشهير آرثور دانتو Arthur Danto (١٩٢٤-٢٠١٣) من أكثر البحوث استفزازية في فلسفة الفن التحليلية، إذ عمل على خلخلة العادات الراسخة في الفكر الجمالي بشكل أكثر فاعلية. بالنسبة للكاتب أن الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل والتفسير. فالتأويل يجعل الشيء يتسامى ويتشكل ليصبح عملا فنيا. (يستخدم دانتو بالتبادل، المعنى الأنطولوجي للشيء Thing والمعنى المعرفي Object، لتعيين الكيان الحقيقي البسيط الذي يعارض الكيان الفني.

تخللت الكتاب سبعة فصول:

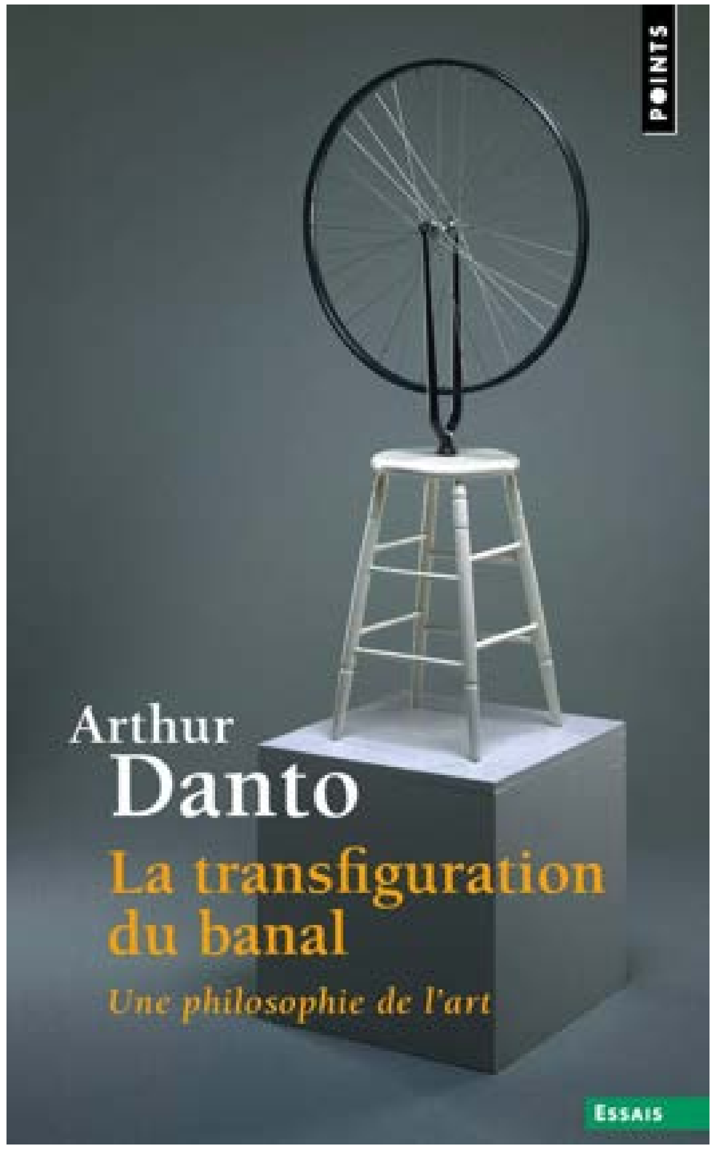
١-آثار فنية وأشياء حقيقية بسيطة،
٢-محتوى وسببية،
٣-فلسفة وفن،
٤-جمالية وأثر فني،
٥-تأويل وتعريف،
٦-آثار فنية وتمثلات بسيطة،
٧-المجاز، تعبير وأسلوب.

صدر الكتاب في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٨١، تحت عنوان
The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art ،
وفي عام ١٩٨٤ نشرت ترجمته الألمانية بعنوان:
Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine) . Philosophie der Kunst) وفي عام ١٩٨٩، صدرت عن دار النشر (Editions du Seuil) الترجمة الفرنسية، بعنوان La transfiguration du banal ، استهل بمقدمة للناقد الجمالي جان ماري شيفر Jean-Marie Schaeffer . وفي عام ٢٠٠٨ صدرت ترجمته الإيطالية (La transfigurazione del banale).

كل الترجمات ركزت الاهتمام على الطرح الأساس الذي اقترحه أرتور دانتو في معالجته الجمالية للفن، محاولا تحديد ماهية للفن، مغايرة لما كان متداولا من قبل، بناءً على تساؤلات إشكالية أربكت الجمالية المعاصرة منذ فجر القرن العشرين: ما الفن؟ وما الذي يجعل العمل الفني كونه أثرا فنيا؟ تساؤلات داوم دانتو على طرحها، بدءا بمقالته التأسيسية، «عالم الفن» ، إلى عمله الأخير الذي نشر سنة وفاته، الموسوم: «ما الفن؟» على الرغم من الجدل الذي أُثير في الأوساط الفلسفية والنقدية، تبقى الأطروحات التي قدمها دانتو في دراسته La transfiguration du banal، أي «تجلي المبتذل ، فلسفة الفن»، من الدراسات الأساسية في الفلسفة التحليلية للجمالية.



آرثور دانتو



غلاف الكتاب

استحداثُ نظرية فلسفية

موازاة مع نشاطه الدراسي، انخرط دانتو في تجربة تشكيلية، مارس خلالها النقش على الخشب. فهو فيلسوف/ فنان، تلونت أعماله النقشية في البداية، ببصمة المدرسة التعبيرية الألمانية، ثم نضجت في أحضان أسلوب التعبيرية التجريدية الذي عُرِفت به مدرسة نيويورك ، وحيويتها الشعورية، وطاقتها الإيمائية الصادقة.

عندما اطلع على صورة لوحة «القبلة The Kiss » لفنان البوب آرت الأمريكي رووي ليشنشتاين Roy Lichenstein (١٩٢٣-١٩٩٧)، منشورة على صفحة مجلة ARTnews، وهو بفرنسا، أيقن أن الفن الذي يمارسه اقترب من نهايته. لم يصدق ما رأى، وبات حائرا، مرتابا، رافضا...لكنه أيقن أخيرا أن انقلابا جذريا ستعيشه الجمالية وفلسفة الفن، أساسه التساؤل العميق الذي أثارته موجة فن البوب: «إذا كان ممكنا أن هناك فن، فما هو؟

سؤال شغل بال دانتو وشكل جانبا مهما من حياته الفكرية، ولبنة قوية تأسست عليها فلسفة الفن لديه.

بعثت المقالة «The New Paintings of Common Objects“التي نشرها جون كوبلان، عام ١٩٦٢ بمجلة Art Forum ، شرارة أولى لنشاطه الفلسفي حول تجلي الشيء من شيئيته ليغدو أثرا فنيا. وتأججت الحرارة بعدما قام بزيارة معرض آندي وارهول Andy Warhol لتكون سببا في ترسيخ ثوابت فلسفة جمالية واعدة.

كانت زيارة الفيلسوف أرتور دانتو إلى معرض الفنان أندي واروول، الذي نظمه برواق Stable Gallery بنيويورك عام ١٩٦٤، حافزا أساسيا لتأليف La transfiguration du banal. فقد شد بقوة اهتمام دانتو عمل وارهول (Brillo Boxes)، فكتب مقالته الشهيرة الموسومة: «أي شيء يمكن أن يكون فنًا ولكن ليس كل شيء فنا» ، تساءل فيها عن الكيفية التي يمكن من خلالها تمييز عمل أندي وارهول عن صناديق Brillo الموجودة بالأسواق التجارية. في رأي دانتو أن آندي وارهول لم يغير طريقة النظر إلى الأشياء فحسب، بل أكثر من ذلك، غير طريقة التفكير فيها. فلم تقتصر النتيجة فقط، على ابتكارٍ نوعٍ جديد من الخبرة الجمالية، بل أرست قواعد فلسفةٍ جديدةٍ للفن، اعتبرت العمل الفني موضوعا للتأويل، بدلاً من كونه قطعة أثرية.

ارتأينا أن نستعرض مقطعا من مقالة دانتو لأهميته:

«يعرض السيد أندي وارهول فنان البوب نسخا طبق الأصل (fac-similés) لصناديق Brillo ، مكدسة فوق بعضها البعض، في أكوام أنيقة، كما هو الحال في مستودع سوبر ماركت. الصناديق مصنوعة من الخشب، ومصبوغة وكأنها من الكرتون، ولماذا لا؟ [...] في الواقع، يمكن لأصحاب شركة Brillo أن يصنعوا صندوقهم من الخشب المعاكس دون أن تتحول الصناديق آثارا فنية. ويمكن لوارهول صنعها من الورق المقوى دون أن تتوقف عن كونها فنًا. حتى لا ننسى الأسئلة ذات القيمة الجوهرية، نتساءل لماذا لا يستطيع أصحاب شركة Brillo صنع الفن، ولماذا وارهول لا يصنع سوى أعمالا فنية فقط. [...] ما الذي يجعل صناديقه آثارا فنية؟ [...] لا يهم إذا كان صندوق Brillo ليس فنًا جيدًا، ناهيك عن أن يكون فنا عظيما، لكن من العجب اعتبارُه من الفن! إذن، إذا كان الأمر كذلك، لماذا لا تعد صناديق بريبو المعتادة، هي الأخرى فنا؟ الجواب: أن «المستودع ليس رواقا فنيًا. [...] وخارج الرواق، تبقى صناديق بسيطة. [...] إن الفنان فشل في إنتاج شيء حقيقي بسيط، لكنه أنتج عملا فنيا. واستخدامه لصناديق Brillo ما هو إلا مجرد امتداد للموارد والخامات المتوفرة لدى الفنانين. في نهاية المطاف، إن ما يجعل الفرق بين صندوق Brillo، وعمل فني يتكون من الصندوق نفسه، هو نظرية معينة في الفن. إن النظرية هي التي جلبت الصندوق إلى عالم الفن، وحالت دون الاستمرار في اختزال نفسه، محتفظا على شيئيته. فبدون النظرية، لن نعتبر صناديق وارهول من الفن» .

كلام أرتور دانتو يجعلنا نطرح أسئلة تتعلق بصميم أنطولوجيا الأثر الفني وحضوره كشيء متميز عن أشياء عادية، أو مبتذلة Banal، ولو كانت من جنسه، خاضعا لأوصاف المماثلة والتطابق. فيما مضى، صرح ليبنز Leibniz أنه إذا كان شيئان يتمتعان بنفس الخصائص النوعية، فإنهما متطابقان. لكن صناديق Brillo المصنعة، وصناديق Brillo الفنية، خرجت عن هذه القاعدة، مما يدفعنا إلى التساؤل: كيف يمكن للعمل الفني أن يرتقي من شيئيته إلى درجة التجلي Transfiguration ليصبح أثرا فنيا؟ كيف يمكن تحديد ماهية

العمل الفني؟ وهل للعمل الفني وضع يختلف عن باقي الأشياء العادية الأخرى؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما هي المعايير الجمالية وغير الجمالية التي تساعد على تحديد ماهية العمل الفني وفرزه عن باقي الأشياء؟
كيف يمكن للعمل الفني أن يرتقي من شيئيته إلى درجة التجلي Transfiguration ليصبح أثرا فنيا؟ كيف يمكن تحديد ماهية العمل الفني؟ وهل للعمل الفني وضع يختلف عن باقي الأشياء العادية الأخرى؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما هي المعايير الجمالية وغير الجمالية التي تساعد على تحديد ماهية العمل الفني وفرزه عن باقي الأشياء؟

2

أمام حضور الاختلاف والتعددية والاختراقات التي تميز بها براديغم الفن المعاصر. فنون ما بعد الحداثة. يصعب التوصل إلى أجوبة مقنعة ومرضية. فالممارسات الفنية المعاصرة خلخلت أساليب التعبير البصري وقوّضَت المعايير الإستطيقية الأكاديمية، وأعادت ترتيب أوراق الثالوث: الفنان/العمل الفني/الفن، بل أدلت بظلالها على الحكم الجمالي، أسسه وقيمه وأخلاقياته. وهكذا يكون الفن المعاصر قد عمل على مساءلة جل نظريات الإستطيقا الكلاسيكية، إستطيقا كانط وإستطيقا هيغل وإستطيقا الرومنطيقيين الألمان شليغل وغيره. وجاءت نصوص مدرسة فرانكفورد، أدورنو على الخصوص ونظريته الإستطيقية ، لتربك بالمرة كل تلك المتون العتيقة، بتمردها المعلن والقوي على فلسفة الفن والإستطيقا جميعها. فنص أدورنو وضعهما موضع ارتجاج، أفقدهما بالمرة كل صفات البداهة والتماسك واليقين، وكشف حقيقة أنهما من «الجماليات التي لم تفعل غير السقوط في ضرب من الإستطيقا السالبة والمتنسكة التي جعلت الفن منذ كانط محروما من المتعة ومن الغاية ومن المفهوم، واختزلته في كونية غريبة تحولت في آخر المطاف إلى كارثة» .
أصبحت أصابع الاتهام موجهة إلى الفن والعمل الفني، بل إلى الفنان نفسه. فمنذ أن عرض مارسيل دوشان أشياءه الجاهزة Ready-made، أزيحت كل معايير التقويم الجمالي وتلاشت، فظهرت المؤسسة، من بين مكونات «عالم الفن» الرئيسية، لتثمن وتحتضن أشياء اعتبرتها أعمالا فنية. وهكذا أصبح الاعتراف بالشيء أنه أثرا فنيا، ليس بناء على خصائصه وصفاته الجمالية أو التقنية، ولكن اعتمادا على التقدير الذي يمنحه له الوسط الفني، أي حسب ما اتفق وتراضى عليه أهل «عالم الفن»، أولئك الأشخاص المصرح لهم مؤسسيا بذلك. فهذه الفئة هي وحدها المسموح لها بوضع الشرط الجمالي لتحديد ماهية العمل الفني، وبالتالي أصبح بإمكانها أن تقرر ما هو فن وما ليس بفن.
يرى الفيلسوف جورج ديكي George Dickie (١٩٢٥...) « أنه من الضروري إدراج شرط جمالي [إيجابي] في تحديد ماهية الفن، باعتبار أن أي عمل فني «مرشح للتقدير»، من قبل «عالم الفن»، أي مجموعة الأشخاص المصرح لهم مؤسسيا، الذين، إذا جاز التعبير، هم أمناء المتحف الخيالي Musée imaginaire ، على جميع الأعمال الفنية في العالم...فالشيء الذي لا يمكن أن يكون موضوع تقدير لا يعتبر أثرا فنيا» .
لكن دانتو لا يتفق مع هذا الطرح. فهو أنه ليس مؤكدا على الإطلاق، أن يرقى الشيء إلى درجة «أثر فني» من قبل عالم الفن، حتى وفقًا لمعيار التقدير الذي قدمه ديكي كشرط جمالي.
إضافة إلى نقد دانتو لفكرة ديكي، نجد الناقد تيد كوهن Ted Cohen (١٩٣٩.٢٠١٤) يتقدم باعتراض مفاده أن هناك أشياء لا يمكن أن تؤدي إلى تقدير (إيجابي)، وبالتالي، لم يتعذر أبدا اعتبارها أعمالا فنية. هناك خصوصيات (سلبية) ربما قد تساعد على تحديد أي شيء من بين الأشياء كونه عملا فنيا. وهكذا، يستنتج الناقد كوهن أن المسألة لا تتعلق بالضرورة وبشكل حصري، بما هو مؤسسيّ، كما يعتقد جورج ديكي. ومن بين الأشياء الي يستشهد بها كوهن، مبررا طرحه، «نافورة» مارسيل دوشان، كونها مُنَفِّرة، شكلا ووظيفة، لكن الأقدار شاءت أن تكون هذه النافورة إيقونة الفن الحديث!
هل الأشياء التي تُمنَح تقديرا جماليا سلبيا لا يمكنها أن تكون أعمالا فنية؟
حتى لو تم الاعتراف بأن النافورة في صيغتها القبلية، حين كانت تسمى مبولة، لا يمكنها أن تؤدي إلى تقدير جمالي (سواء كان إيجابيا أو سلبيا)، فهذا لا يعني أنها لا يمكن أن تكون عملا فنيا. والتاريخ أثبت أنها فعلا عملا فنيا...بالطبع، بطريقة أو بأخرى، يجب تمييز المبولة/العمل الفني، عن المبولة، ذات نفس المظهر الخارجي، ونفس الخصائص الفيزيائية، ولكنها لم ترق إلى مستوى الأعمال الفنية. وحتى إذا كان ليس بمقدورها إثارة تقدير جمالي، فهذا لا يعني ضمنياً أن عملا فنيا، يحمل نفس الخصائص المادية، لا يُقَدَّرُ جماليا. فالخصائص

جون ديكي

القبلة، رووي ليشنشتاين

التي نود تقديرها، ستكون خصائص عمل فني وليست خصائص مبولة.
في رأي الفيلسوف ديكي أن الفرق الوحيد بين تقدير الفن وتقدير ما ليس بفن، يكمن في أن الإثنين معا يتعلقان بأشياء (objets) مختلفة. إن صفات النافورة Fountain الفيزيائية، سطحها الأبيض اللامع، وعمقها البارز بفضل انعكاسات الأشياء المحيطة، وشكلها البيضاوي اللطيف، هي في اعتقاد ديكي، نفس الخصائص المادية، التي يتقبلها الجميع ويستلذ بها، ومماثلة لتلك التي شُكّلت بها أعمال نحتية عالمية مشهورة. ويتمثل ديكي باسمين بارزين في النحت الحديث برانكوزي Brancusi (١٨٧٦.١٩٥٧) وهنري موور Henry Moore (١٨٩٨.١٩٨٦).
لكن الفيلسوف دانتو يدحض هذه الفكرة، ليثبت أن ديكي حينما ذكر «أشياء مختلفة»، غاب عنه الانتباه إلى البون الشاسع الحاصل بين أثر الفني Œuvre d'art وشيء عادي Thing. بل إن عملية التقدير عنده مرتبطة أساسا بالشيء العياني، بينما الترشح للتقدير، حسب دانتو، يفترض أن يوضح: لماذا شيء ما هو عمل فني.
تبقى الإشكالية الفلسفية والجمالية متعلقة بسؤالين رئيسين:
• هل العمل الفني المسمى Fountain مجانس حقًا لأي مبولة؟
ونقصد هنا النوعين: الأول، الذي كان يُصنَّع ويتداول في زمن مارسيل دوشان، والثاني: النسخ الموجودة بمتاحف عالمية ولدى بعض أصحاب المجموعات.
• هل صفات المبولة الفيزيائية، الشكل واللون والحجم واللمعان، هي حقيقة صفات العمل الفني؟

٣- التعريف المؤسسي للفن

إن اعتماد النهج المؤسسي كمقاربة جمالية، ساعد على بناء نظرية فنية تمحورت حول إعطاء تعريف إجرائي للفن، مجانبا، بل مقوضا كل ما كان يعتقد حقيقة وصوابا في النظريات التقليدية، بجعل العمل الفني يتموضع في إطار شبكة واسعة ومتعددة الأقطاب، يفوق تعقيدها كل التصورات التي سادت فيما قبل. فماهية العمل الفني لا تتحدد انطلاقا من الخصائص الجوهرية للشيء Thing وحسب، ولكن أيضًا وقبل كل شيء بالنظر إلى الحُظوة والمكانة التي يتمتع بهما داخل السياق المؤسسي الذي وفره له «عالم الفن».
لقد نظَّر للتعريف المؤسسي للفن الفيلسوف الأمريكي جورج ديكي George Dickie (١٩٢٦...)، عام ١٩٦٩ في مقاله الموسوم Defining Art. إلا أنه لم يكن الوحيد الذي اقترح تعريفًا مؤسسيًا للفن في نهاية الستينيات، بل نجده يقر استيحاءَهُ الفكرة من مقالة آرثور دانتو The artworld التي نشرت عام (١٩٦٤). المقالة هاته تعد من المتون النقدية الأساسية في القرن العشرين، وأحد النصوص الرئيسية لما يسمى النظرية المؤسسية للفن، يشرح من خلالها أرتور دانتو كيف تتوصل المؤسسات التي تكوّن «عالم الفن» إلى تحديد مواضيع اشتغال الجماليات المعاصرة. وتنطلق فكرة المتن الأساسية من أن «نظرية الواقع» ملزَمة بتقويض «نظرية التقليد» المتقادمة وتعويضها.

سيتخلى دانتو عن المقاربة المؤسسية في أعماله الفلسفية الأخيرة ، ليركز اهتمامه على نظرية تحاول تحديد الفن من حيث «الغرض» aboutness (أو «الطابع الدلالي» semantic character). واعتبارا لتبدل التجليات الذي أمسى شائعا، ارتأى دانتو أن يتخلى عن النظرية المؤسسية لجورج ديكي، الذي سيعمل على مراجعة نظريته وإعادة ترتيب أوراقها، وينشر فحواها عام ١٩٧٤ في كتابه «الفن والجمالية. تحليل مؤسسي» Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis ، ونتيجة الانتقادات التي لقيها هذا الكتاب، سيضطر ديكي في العام ١٩٨٤، إلى نشر The Circle ، نسخة جديدة من نظريته المؤسسية للفن. كتب ديكي: «إن العمل الفني بالمعنى التصنيفي يعتبر أثرا فنيا، بحيث إن مجموعة من جوانبه تعني أن وضعه كمرشح للتقدير قد تم منحه له من قبل شخص أو مجموعة من الأشخاص الذين يعملون نيابة عن مؤسسة اجتماعية معينة» .

عندما طرح ديكي فكرة الترشح للتقدير المؤسسي، كان الرأي القائل بأن مفهوم الفن غير قابل للتعريف يتمتع بشعبية معينة بين فلاسفة الفن الأنجلو فونيين. وقد عبّر مؤلفون مثل بول زيف Paul Ziff وموريس ويتز Morris Weitz عن شكوكهم بشأن إمكانية توفير الشروط الضرورية والكافية لمنح الفن تعريفا دقيقا. يمكن تفسير شعبية هذا النهج من خلال تأثير فلسفة فيتجنشتاين Wittgenstein أولا، وثانيا، نتيجة الصعوبات التي واجهتها النظريات الجمالية التقليدية كلما حاولت مقاربة أعمال حركات القرن العشرين الطليعية، وتيارات فن البوب. فمن الصعب التوصل إلى ضم جميع منتجات الفن، التي تعود للماضي إلى جانب التي تنتمي للحاضر، تحت تحديد ماهوي واحد للفن. فالنظريات التقليدية مثلا عُرفت ببناء تعريفاتها اعتبارا لخاصية معينة من خصائص الأعمال الفنية. على سبيل المثال، استندت نظرية المحاكاة على خاصية التمثيل، والنظرية الشكلية على امتلاك الشكل الدال، والنظرية التعبيرية على حقيقة التعبير عن الحالات العقلية أو العواطف، لكن من الصعب، بل أحيانا من المستحيل، تحديد خاصية مميزة مشتركة بين جميع الأشياء التي نصنفها في فئة الأعمال الفنية والتي تمثل وحدة هذه الفئ

٤- حكاية Fountain

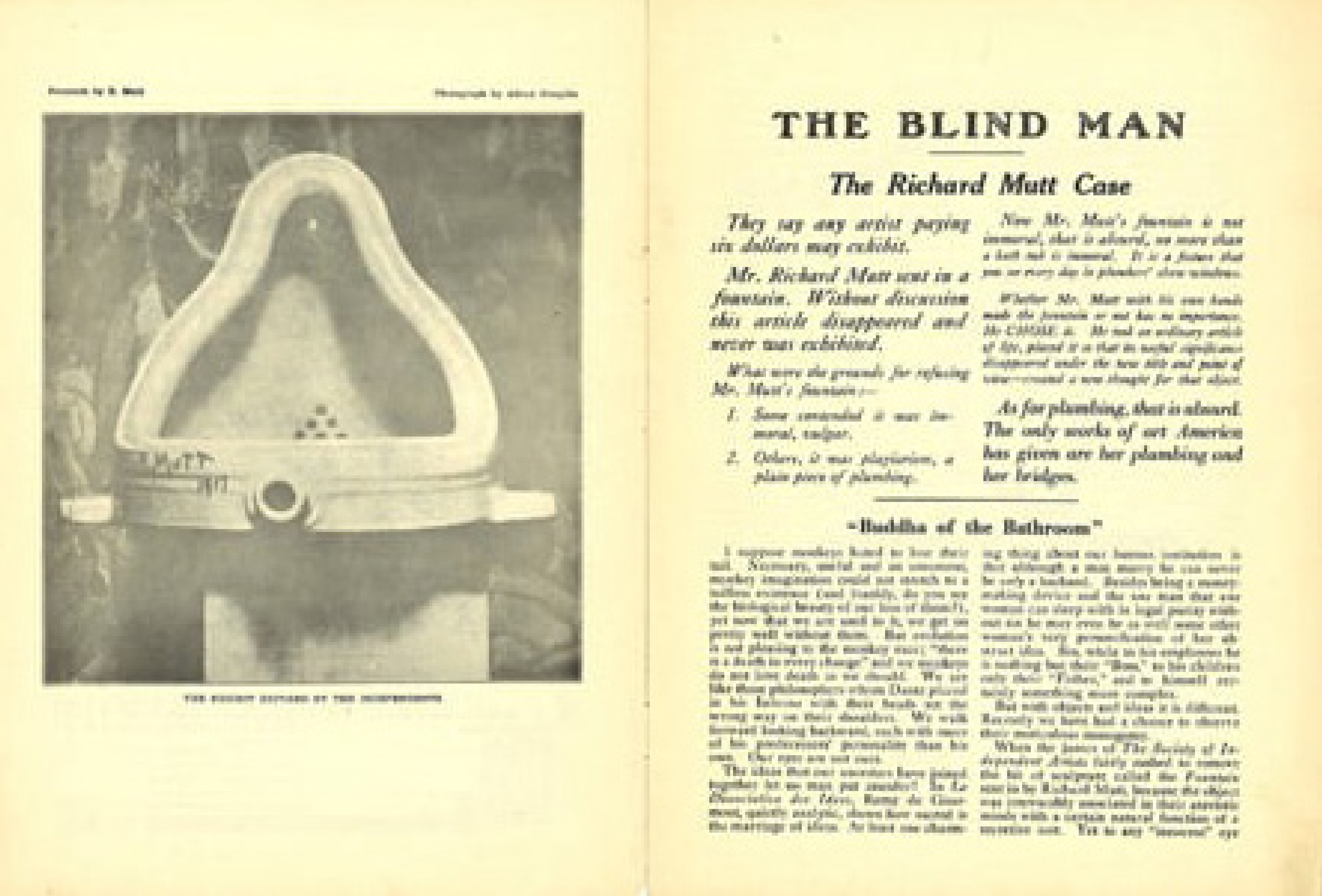
في العام ١٩٥٠، نظم سيدني جانيس Sidney Janis معرض «Challenge and Defy»، وبموافقة مارسيل دوشامب، عرض «نافورة» تم شراؤها من سوق الخردة، مشابهة لتلك التي عُرِضَت عام ١٩١٧، إلا أن هذه الأخيرة تتجاوز الأولى اعتبارا لمقصديتها الجمالية.

باقتراح من الناقد السويدي أولف ليندي، أعيد نسخ النافورة شبه الحقيقية بدقة عام ١٩٦٣، لصالح متحف ستوكهولم Moderna Museet، وتمت العملية برعاية مارسيل دوشامب نفسه، الذي قام بتصحيح التوقيع حتى بدا مماثلا تماما لتوقيع R. Mutt الأصلي.

في عام ١٩٦٤، وقع دوشامب وصاحب معرض ميلانو أرتورو شوارتز Arturo Schwartz المتخصص في عمل مارسيل دوشامب، اتفاقية تجارية لإنجاز اثنا عشر نسخة مماثلة. صُنعت النسخ بين عامي ١٩٦٣ و١٩٦٤، اعتمادا على نموذج أولي Prototype نُحِت على الطين. (توجد الرسومات الأولية والنموذج بمتحف فيلادلفيا للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية). وتمت عملية النسخ إحالة على الصورة التي أخذها المصور ألفريد ستيغليتز Alfred Stieglitz d›للنافورة الأصلية خلال معرض ١٩١٧. تحقق ذلك كله بموافقة مارسيل دوشان وتحت إشرافه.

نحن إذن أمام نُسَخٍ لصورةٍ فوتوغرافية لشيء thing . الصورة التي أخذها ألفريد ستيغليتز عام ١٩١٧، ولسنا أمام نُسخٍ حقيقية للشيء بعينه، للنافورة التي عرضها دوشان في نفس السنة. إن التصوير الفوتوغرافي عمل على عزل الشيء مما أدى إلى تسبب تكثيف الدلالة وتشديد معاني الخطاب. فالصورة أصبحت نفسها، عملا فنيا بفضل مساهمته في إظهار العمل المصوَّر.

انطلاقا من هذا الانزلاق نتساءل: هل يجوز لأي تمثيلٍ مصور لعمل فني أن يصبح هو أيضًا عملًا فنيًا؟ وهذه حكاية أخرى لا يسع المقام للتفصيل فيها. لكن مارسيل دوشان بذكائه وفطنته عرف كيف يستثمر المعطيات التي توفرها الصورة الفوتوغرافية. فقد كانت الصورة عنده وسيلة للتعبير عن بُعد آخر: الحركة والإيقاع، من خلال اللقطات الصورية المتتالية والمتناغمة، وكانت لوحة (Nu descendant l›escalier)


THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

"Buddha of the Bathroom"

الثلاث موجودة بمتحف فيلادلفيا). فاعتماد الصورة الفوتوغرافية وعمليات النسخ والتكرار والإعادة كانت كلها عملة بيد الفنان يوظفها كأي أداة/خامة من أدوات مشغله. وهذه الأداة التشكيلية، إن صح التعبير ساعدت فيما بعد، على خلق تيارات فنية كالمستقبلية Futurisme والإشعاعية Rayonnisme والفن البصري Optical Art.

نحن إذن لسنا شاهدين على تحول في النية أو تغيير في القصدية كما يعتقد البعض. فالدوافع الأولى التي جعلت مارسيل دوشامب يعرض مبولة ويسميها نافورة Fountain هي نفس المقاصد التي جعلته يوافق على إصدار النُّسَخ ويوقِّعها ثم عرضها باسمه. إنها عملية تزوير صريحة! مع أنه كان واثقا أن معيار التطابق غير حاصل البتة، إذ نجده يصرح عام ١٩٦١ بمتحف نيويورك للفن المعاصر: « تقريبا، جميع الأشياء الجاهزة الموجودة اليوم ليست أصلية « . لكن فكرة الإعادة والتكرار والنسخ كانت هي الأهم. الأهم عنده الفكرة وليس الشيء في ذاته، وأن تتم عملة النسخ والتعددية انطلاقا من صورة فوتوغرافية. وهكذا يصبح التساؤل عن هوية النسخة «الأصلية» لا معنى له.

لم تعد النافورة الأصلية موجودة حقيقة، باستثناء صورتها وبعض النوادر والحكايات التي تدور حول اختفائها. وهذه من إحدى خصوصيات الفن المعاصر. وقد أشارت إليها الباحثة نتالي هينيك Nathalie Heinich في كتابها الذي صدر عام ٢٠١٤. فالنافورة ليس لها وجود حقيقي، إلا عبر نسخها، تدعمها وتزكيها الخطابات التي تلف حولها. فرغم المواصفات التي باتت النافورة محتفظة بها، كإزاحتها بنحو ٩٠ درجة، وقلب قاعها، الذي يثبت أصلا على الجدار، أفقيًا، ووَسْمُها بعلامة «R. Mutt ١٩١٧»، يبقى الفرق شاسعا بين الأصل ونُسَخه. فالنَّسخُ أفقد الأصلَ هالته. وفقدان هالة L'Aura العمل الفني هو ما شكل فلسفة والتر بنيامين الجمالية.

والتر بنيامين

تعرض كلُّ نُسَخِ النافورة التي شُكّلت انطلاقا من الصورة . صورة ألفريد ستيغليتز . اليوم رسميًا كعمل فني، منسوب إلى مارسيل دوشامب، موقع ومؤرخ هكذا «R. Mutt ١٩١٧». وكلما وقف أمامها المشاهد يظنها أنها هي المبولة التي ادعى دوشان أنه اشتراها من متجر لشركة J. L. Mott Iron Works، في نيويورك عام ١٩١٧، والظن أمسى يقينا وبديهيا! رغم أن بعض المصادر تشير إلى أن نموذج المبولة هذا لم يتم العثور عليه في كتالوجات شركة Mott Iron Works . رغم ذلك، اقترحها دوشان لمعرض جمعية الفنانين المستقلين Society of Independent Artists في أبريل ١٩١٧، تحت اسم Fountain، فأصبحت فعلا أيقونة الفن الحديث بلا منازع! وانتهى الأمر...انتهى هكذا، بتعميد «أشياء» Things تافهة وجعلها تسمو إلى علياء الأعمال الفنية! أشياء وظيفية، لم تؤد أصلا وظيفتها التي صنعت من أجلها، بل حالفها الحظ ومنحتها المؤسسة . الفنان والوسيط والمتاحف والنقاد والمؤرخين.... صك الاعتراف لترتقي إلى عالم الفن، وتغدو من «أكثر الأعمال الفنية تأثيراً في القرن العشرين». أكثر من ذلك أن الجماعة التي رفضت أن تعرضها هي من زكاها. فبرفضها عرض النافورة، تكون جمعية الفنانين المستقلين Society of Independent Artists قد عملت على شرعنتها وتثمينها كعمل فني اقترح للعرض وتمت إزاحته. عملية العزل منحت النافورة وضعا خاصا، جعلها تتميز عن قريناتها المنتمية إلى فئة الفخار الصحي. وهذا التميز أدى بلا شك إلى لبس في معنى الفن وماهيته.

٥- فقدان الهالة L'Aura

بين الفيلسوف الألماني والتر بنيامين في مقالته «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيًا» ، التي كتبها عام ١٩٣٥، أن قيمة هالة العمل الفني وأصالته، تنقص وتتراجع ولو كانت إعادة الإنتاج التقني أكثر كمالاً واكتمالا، وأشمل تطورا وتطويرا. ويتضح ذلك من خلال: تغيير السياق الزمكاني للعمل الفني. فمهما بلغت عملية إعادة الإنتاج أوْجَ اكتمالها، فسيظل هناك شيء ينقصها: مكانية وزمانية العمل الفني؛ وجوده الأول في المكان الذي ظهر فيه، والحين الذي برز فيه. ففي ذلك الوجود الأول لا سواه بدأ التاريخ الذي لن ينفك عن كيان ذلك العمل. إن مكان وزمان العمل الأصلي هما اللذان يُبقيان على مفهوم أصالة ذلك العمل، ويسبغان عليه الهالة التي يتمتع بها.

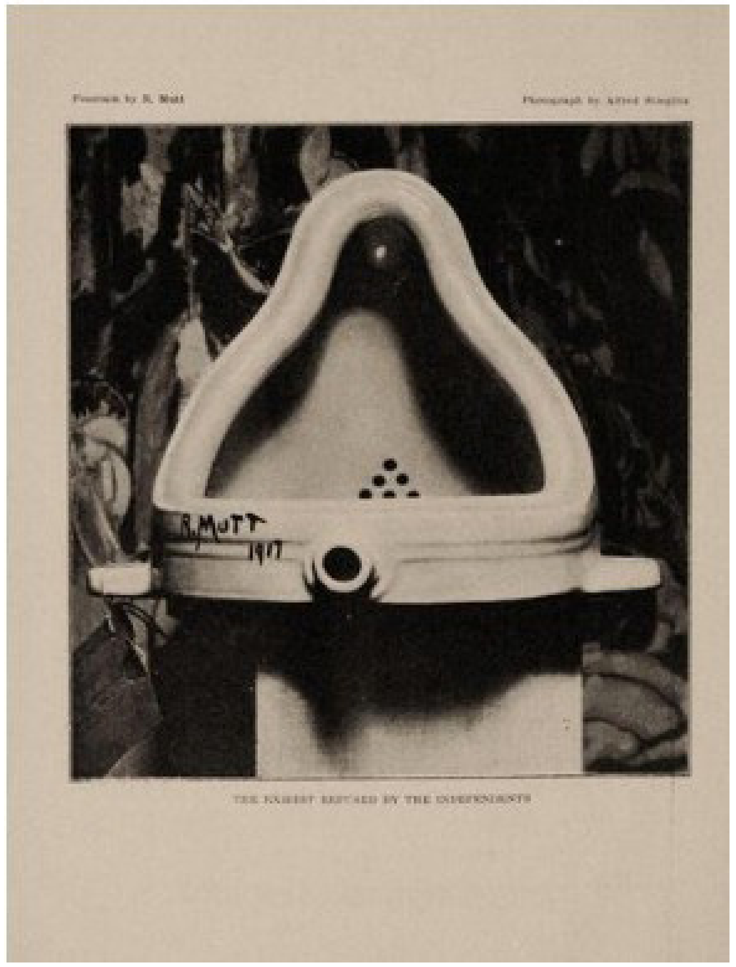
وهذا، في ظننا، ما حدث لنافورة مارسيل دوشان الأصلية Fountain ، التي أهملت وضاعت في معرض جمعية الفنانين المستقلين Society of Independent Artists عام ١٩١٧. فرغم كون النافورة (المبولة) منتوجا صناعيا، خضعت لمبدأي التعددية والكثرة في تصنيعها، إلا أنها أصبحت فريدة Unique بعدما اقتناها الفنان من بين أخوات لها، ربما كُنَّ بجانبها ولم يُعِزْهُنَّ مارسيل دوشان اهتماما، بل اختار تلك التي وضع عليها اسما مستعارا R. Mutt، وعمَّدها بتاريخ ١٩١٧ ثم قدمها للعرض كتحفة فنية، لا فرق بينها

وبين الجوكندا أو آنسات أفنيون.... بل إنها، في نظر دوشان، تفوق هاتين قيمة وجمالية. استمتعت النافورة، آنذاك بموافقة بعض الحضور، وأقصد هنا المصور ألفريد ستيغليتز Alfred Stieglitz الذي وثقها بالصورة .الصورة أضحت وثيقة تاريخية . وزكى وثمن وجودها، فأعطاها كينونة خاصة بها، جعلتها تعتلي عرش الفن الحديث، بل عرش الفن المعاصر برمته. ودعم العملية المقال الذي نشره دوشان تحت اسم مستعار بمجلة .The Blind man

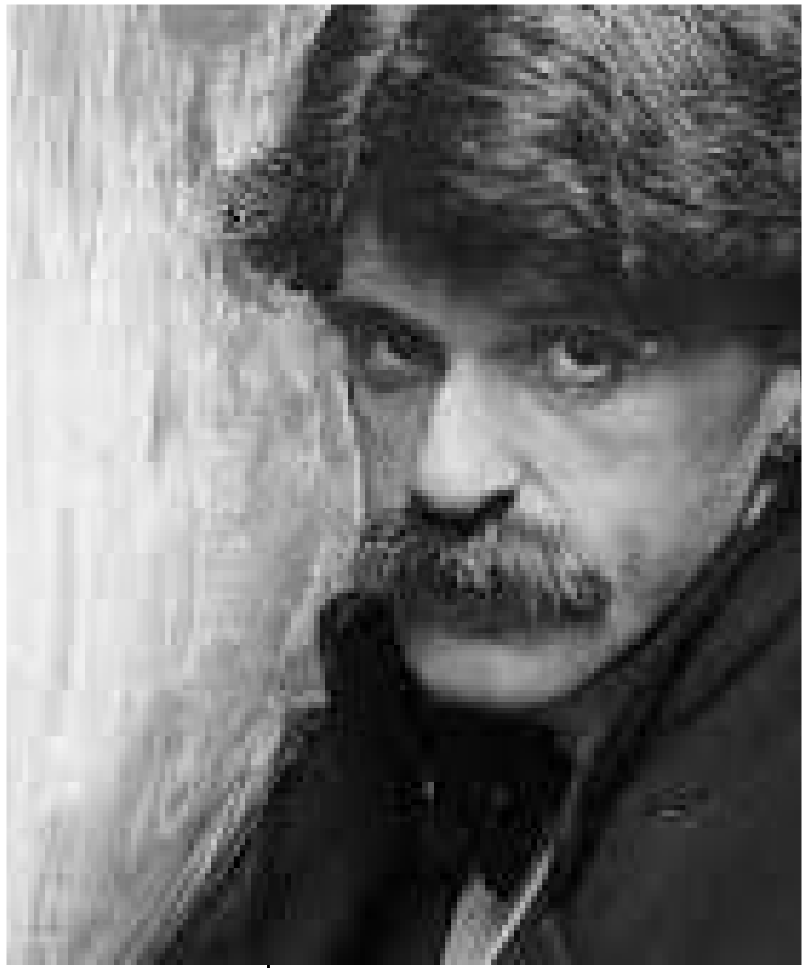
فقدت النافورة (المبولة) وجودها المادي، لكنها حافظت بصرامة على شاهديته التاريخية، التي أخرجتها من بُعْدِها الزمكاني الأصلي لتقحمها، رغماً عن الأنوف، في بعدٍ زمكاني آخر...هي الشاهدية التاريخية نفسها التي لم تتزعزع، فبقيت صامدة في وجه عواصف النقد الهائجة...هي تلك التي أخرجت (المبولة Urinoir) من العابر Ephémère، وأقحمتها في المُعمِّر Pérenne.

فمهما علت قيمة النسخ الموجودة اليوم بالمتاحف العالمية، فلن ترق إلى قيمة النافورة الأصلية التي سجلت وجودها في الزمن بمداد من ذهب. فهي الأصل وهي التحفة وهي الأم، وما دونها نسخاً ليس إلا... حينما يقف المشاهد أمامها يشرد ذهنه ويتحول بفكره إلى نافورة ١٩١٧. وأقصد المشاهد الذي اطلع على قصة النافورة كاملة.

إن نُسخ العمل الأصلي (نافورة ١٩١٧)، تبقى فاقدةً لأصالتها وعَبَقها. حسب والتر بنيامين أن استنساخ الأعمال الفنية أدى إلى اختفاء مفهوم الأصالة فيها أو «العَبَق» l'aura. هكذا نجد أن السياقات الثقافية التي تعيش فيها وعليها نسخ النافورة اليوم، ليست كلها متطابقة ومتجانسة، مما أدى إلى تغييب هالتها وعبقها، وبالتالي فقدت سلطتها الجمالية الفريدة، وبالمقابل اكتسبت سلطة جمالية مزيفة. إن صفات الأحادية والفرادة والاستمرارية التي تميز نافورة ١٩١٧، كلٌّ لا ينفصل، تماماً مثلما أن اللامبالاة والتكرارية والتعددية كلٌّ لا ينفصل في نُسخِها.



النسخة الأصلية التي صورها ستيغليتز



المصور ألفريد ستيغليتز

خلاصة

اعتبر كتاب La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art «تجلي المبتذل، فلسفة الفن» للفيلسوف الأمريكي الشهير آرثر دانتو Arthur Danto (١٩٢٤-٢٠١٣) من أكثر البحوث استفزازية في فلسفة الفن التحليلية، إذ عمل على خلخلة العادات الراسخة في الفكر الجمالي بشكل أكثر فاعلية. فحسب رأي الكاتب، أن الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل والتفسير. فالتأويل يجعل الشيء يتسامى ويتشكل ليصبح عملا فنيا. (يستخدم دانتو بالتبادل، المعنى الأنطولوجي للشيء Thing والمعنى المعرفي Object، لتعيين الكيان الحقيقي البسيط الذي يعارض الكيان الفني.

في العام ١٩٦٤، نشر آرثر كولمان دانتو، المعروف في الأوساط الثقافية الأمريكية كناقد فني مرتبط بالصحيفة الأسبوعية الأمريكية The Nation وبمجلة Artforum المتخصصة في الفن المعاصر، مقالًا كان له الأثر الفعال في المشهد الفني/الجمالي، حيث أَشْهَرَ مفهومَ «عالم الفن» Artworld، المفهوم الذي اعتُبِر منذئذ نوعا من نظرية الفن.

إن مفهوم «عالم الفن»، كما نظَّر له أرتر دانتو وغيره من النقاد الأمريكيين بالخصوص، ساعد على تحديد ماهية للفن والأثر الفني. وبما أن التحديد ذا يتأسس على خمس ركائز، يتوضَّح من خلالها أن القطع المصنوعة Artfact تعد أثرا فنيا، إذاَ وفقط، استوفت الشروط أدناه، فقد اعتبرت، في آخر المطاف، حسب رأي المعارضين، تقليدية نوعا ما، وتتلخص الخمس ركائز فيما يلي:

- الخضوع لشرط الغرض (condition of aboutness)؛
- استحضار (شرط الأسلوب)، أي أن الموضوع يلمح لوجهة نظر أو موقف معينين؛
- أن تتحقق المقاربة الفنية/الجمالية بصيغة بلاغية/مجازية؛
- أن تتحقق إمكانية البناء الاستنتاجي من طرف المتلقي؛
- وجود سياق تاريخي فني يضم العمل المقصود ويسهل إمكانيات التفسير والتأويل.

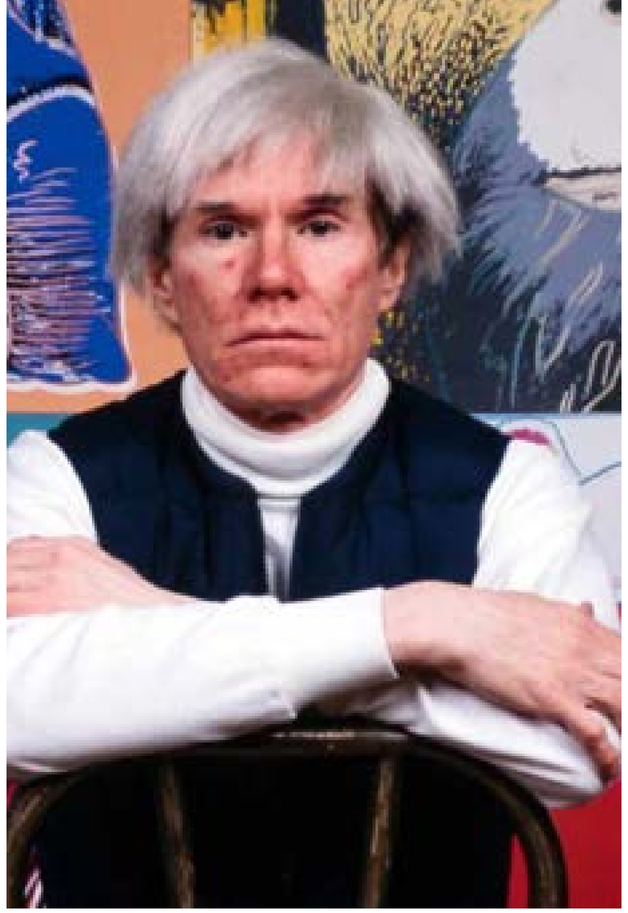
إن الشرط الأخير (وجود سياق تاريخي فني يرعى العمل المقصود ويسهل إمكانيات التفسير والتأويل) يحشر التعريف ضمن نوع من التقليدية المؤسسية. النظرية التي عمل على تطويرها فيما بعد الفيلسوف جورج ديكي، والتي تسمى في سياقات فلسفة الفن بالنظرية المؤسسية للفن (institutional art theory)، والتي مفادها أن العمل الفني شيء مصنوع Artfact، أنشأه فنان ثم عرضه على جمهور من عالم الفن Artworld.

اشتغل جورج ديكي على تطوير نظريته المؤسسية، حيث تمت مراجعتها وتنقيحها ثم نشرها. ويتضح ذلك بدءا من مقالته الموسومة Defining Art المنشورة في العام ١٩٦٩، ثم إصداره في العام ١٩٧٤ لكتاب «الفن والجمالية. تحليل مؤسسي» Art and the Aesthetic :An Institutional analysis ، وبعده بعشر سنوات نشر كتابه The Circle، الذي راجع فيه الشروط اللازمة لوجود أي عمل فني، والمتلخصة في الثالوث، الفنان والعمل الفني وعالم الفن.

حسب نظرية ديكي أن الفنان هو الشخص الذي يوظف فهمه ليساهم في إنجاز العمل الفني. والعمل الفني هو الشيء المصنوع الذي تم إنشاؤه قصد تقديمه لجمهور من عالم الفن، والجمهور، مجموعة من الأشخاص مهيئين لفهم الشيء المعروض عليهم. وللإشارة أن ما يطلق عليه عالم الفن ليس فقط مجموعة أشخاص، بل نظام نسقي (Systemic arrangement) متكامل، يتواجد بالضرورة لتقديم عمل فني أنجزه فنان إلى جمهور من عالم الفن.

الفن الذي تم إنشاؤه خارج الإطار المؤسسي يبدو من المستحيل إجازته. هذا ما توصلت إليه النظرية المؤسسية وما اقتنع به مناصروها. لكن المعارضين، من بينهم أرتر دانتو نفسه، واضع أسس النظرية، كان لهم طرح مغاير. فهم يرون أن مجموعة «عالم الفن» يمكن أن ترتكب أخطاء أثناء قيامها بتقييم وتصنيف الأشياء لتحديد ما هو أثر فني وما هو غير ذلك. فيمكن لعالم الفن، في بعض الأحيان، أن يزيح قطعة (Artfact)، ولا يصنفها ضمن الأعمال الفنية، لكن واقعها يشهد على عكس ذلك.

بعد مرور عشرين عاما تقريبا على نظرية ديكي، سيصدر أرتر دانتو كتابه The transfiguration of Commonplace حسب اللغة الأصلية للكتاب. يطرحه فيه نظرية أخرى مغايرة، رغم أنها لا تضع جانبا



أندي وارهول

عمل وارهول (Brillo Boxes)

مفهوم «عالم الفن Artworld» لتعطي تعريفا جديدا للعمل الفني. ضرب دانتو أمثلة وهمية للمقارنة وليثبت أن التفسير حينما يتغير، تتغير بموجب ذلك هوية العمل الفني. كتب جان ماري شيفر في مقدمة الكتاب: «يتضح من المثال الخيالي الذي يفتح عليه الكتاب، أنه عندما يتغير التفسير، تتحول هوية العمل: يمكن أن يكون السطح الأحمر نفسه فنًا بسيطًا Art minimaliste (مربع أحمر) أو على العكس عملا ذا حمولة سردية كثيفة (عبور العبرانيين البحر الأحمر)». ص ١٥

فلا ينبغي الخلط بين التفسير الفني كما يفهمه دانتو والمتغيرات المختلفة للتفسير التأويلي. هذا الأخير ليس تأسيسيًا ولكنه توضيحي، ولا يتحقق إلا في حضور عمل منجز نهائي، ليشرحه على أنه علامة أو عَرَض أو تعبير عن واقع.

توصل دانتو إلى استنتاج مفاده: في مواجهة مثل هذه السلسلة من الأعمال المتطابقة لونا وشكلا وحجما... لن يكون لدينا بديل آخر للفرز، غير الذي يأخذ في الاعتبار الاختلاف في المحتوى. ويستنتج أن الشيء كي يكون عملًا فنيًا، يجب أن يكون قطعة أثرية تجسد معنى. يتجسد المعنى من خلال قصد الفنان، ورؤيته للعالم، وأن نتيجة تفسيره الفني، تؤدي إلى استنتاج شيء عادي (Object)، يرتبط ب»غرض» ما (Aboutness)، فيتجلى ويرقى إلى درجة الأثر الفني، وهي مايسمى التجلي Transfiguration.

يأخذ تفسير الفنان للعالم شكل استعارة إهليلجية، يتم استكمالها بعد ذلك بمشاركة الجمهور. وبالتالي، فإن نوع تأسيسي من التفسير الفني يتقاطع مع نوع من التفسير المعرفي: وهو تفسير جمهور عالم الفن.

إن مقاربة دانتو الجديدة لتعريف الفن قد أرضت المعجبين بالظروف الجوهرية لـ «أرث هود Arthaud »: إنه نهج وجودي، يعارض النسخة المؤسسية، بمعنى أنه يسعى إلى تجاوز الوصف الاجتماعي والاستعانة بمصادر خارجية لنظام لا يشكل سوى « أرث هود »، أي صفة الفن أو حالته، تحت ظروف عدة شروط صارمة. فحيثما هي إذن متواجدة، فإنها ستوفر إمكانية صنع الفن خارج المؤسسات. ومع ذلك، من الواضح أن شرطي المعنى والتجسد -في حد ذاتهما، غير كافيين. وإلا فمن وجهة النظر هذه، يمكن أيضا، اعتبار نصوص النقد الفني والمقالات حول الموضة... من الأعمال الفنية. إنه في نظر المنتقدين لطروحات دانتو الفلسفية، يبقى شرطا ثالثا ملحا، تغاضى دانتو عن تقديمه. وهكذا، تبقى نظرية أرتر دانتو غير مكتملة...

الهوامش:

1. آرثر كولمان دانتو، (١٩٢٤. ٢٠١٣)، فيلسوف وناقد فني أمريكي. كان رئيسًا للجمعية الفلسفية الأمريكية والجمعية الأمريكية الجمالية. على الرغم من أنه كتب عن العديد من الموضوعات (فلسفة الفعل وفلسفة التاريخ وفلسفة المعرفة)، إلا أنه معروف بشكل رئيسي بأعماله في الإستطيقا. يعتبر، إلى جانب نيلسون جودمان، من أشهر ممثلي الجماليات التحليلية الأمريكية.
ألف آرثر دانتو العديد من المقالات والكتب في الفلسفة والنقد الفني. إن سوء فهم مقولة «عالم الفن» التي أوردها دانتو في مقالته «المنشورة عام ١٩٦٤، قاد الفيلسوف جورج ديكي إلى صياغة «النظرية المؤسسية للفن «institutional theory of art». مما دفع بدانتو إلى الانفصال عن تفسير ديكي ليحدد أطروحاته الفلسفية حول العمل الفني في The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art

2 . Danto, Arthur C. (١٩٨١). The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

3. جاء الإصدار الأساسي تحت عنوان (The transfiguration of the Commonplace)

4. جان ماري شيفر Jean-Marie Schaeffer (ولد في ١٨ مايو ١٩٥٢) فيلسوف الاستقبال الجمالي وتعريف الفن. وهو باحث في CNRS ، ومدير الدراسات في EHESS.(ويكيبيديا)

5. Arthur Danto, « The Artworld », The Journal of Philosophy, volume ٦١, n° ١٩, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, ١٥ octobre ١٩٦٤, trad. Danielle Lories, « Le Monde de l'art », in Danielle Lories (éd.), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Klincksieck, ١٩٨٨, p. ١٩٨-١٨٣

6. Arthur Danto, What Art Is, New Haven & Londres, Yale University Press, ٢٠١٣, trad. Séverine Weiss, Ce qu'est l'art, Paris et Fécamp, Questions théoriques et Post-éditions, ٢٠١٥

7. التعبيرية التجريدية أو تجريدية التعبير Abstract Expressionism، مذهب في الرسم نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينات من القرن العشرين وانتشر بعدُ في أوروبا. يقوم على نظرية تقول بأن الألوان والخطوط والأشكال، إذا ما استُخدمت بحريّة في تركيب غير رسمي، أقدرُ على التعبير وإبهاج البَصَر منها حين تُستخدم وفقاً للمفاهيم الرسمية أو حين تُستعمل لتمثيل الأشياء. من أبرز ممثليها جاكسون بولوك هوفمان وأرشيل غوركي، وفرانز كلاين، وكلايفورد ستيل، وهانس هوفمان، وبليم دي كوننغ... ونحاتين كثر منهم على وجه الخصوص ديفيد سميث، وزوجته دوروثي ديهنر. إلى جانب المصورين والنحاتين كان لمدرسة نيويورك التعبيرية التجريدية أيضًا عدد من الشعراء الداعمين لها، والمصورون الفوتوغرافيون مثل آرون سيسكيند وفريد مكداره (الذي وثق كتابه «عالم الفنانين بالصور» مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات)، وصناع الأفلام أيضًا-وخاصةً روبرت فرانك. رغم انتشار المدرسة التعبيرية التجريدية بسرعة في جميع أنحاء الولايات المتحدة، إلا أن المراكز الرئيسية لهذا الأسلوب كانت مدينة نيويورك ومنطقة خليج سان فرانسيسكو في كاليفورنيا. (ويكيبيديا)

8. Coplan, John, «The New Paintings of Common Objects", Art Forum, October ١٩٦٢, Volume ١, pp. ٢٦, ٢٧, ٢٨, ٢٩, ٣٠

9. ولد أندي واره في ٦ أغسطس ١٩٢٨ في بيتسبرغ، بنسلفانيا، الولايات المتحدة، وتوفي في ٢٢ فبراير ١٩٨٧ في نيويورك، وهو فنان أمريكي، أحد الممثلين الرئيسيين لفن البوب. وارهول معروف في جميع أنحاء العالم لعمله كرسام ومنتج موسيقي ومؤلف لأفلامه الطليعية وعلاقاته بالمثقفين ومشاهير هوليوود والأرستقراطيين الأثرياء. على الرغم من أن عمل وارهول لا يزال مثيرًا للجدل، فقد كان موضوعًا للعديد من المعارض والكتب والأفلام منذ وفاته. يُعرف آندي وارهو بشكل عام بأنه أحد أعظم الفنانين في القرن العشرين. (ويكيبيديا)

10. Danto, Arthur C. (١٩٦٤). The Bartold. The Journal of Philosophy ١٩(٦١): p. ٥٨٤-٥٧١.

11. تيودور ف. أدورنو، نظرية إستطيقية، ترجمة وتقديم ناجي العونلي، بيروت منشورات الجمل الطبعة الأولى ٢٠١٧، ص. ١٥،١٤

12. بنشيخة المسكيني. أم الزين وآخرون. مؤانسات في الجماليات.نظريات، تجارب، رهانات، ط١ (بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٥، ص. ٢٠٤

13. يرتبط هذا التعبير ارتباطًا وثيقًا بالمتحف الخيالي لأندريه مالرو، وهو مقال من عام ١٩٤٧ حيث تم تقديم المبدأ الذي يحدده. منذ ذلك الحين كشفت شخصيات أخرى من عالم الثقافة والفن عن اختياراتها، مثل ميشيل بوتور في Le Musée imaginaire de Michel Butor ، وهو عمل نُشر في عام ٢٠١٥ وأعيد إصداره في عام ٢٠١٩.)

14. Danto, Arthur, la transfiguration du banal. Une philosophie de l'art. Editions du Seuil, ١٩٨٩. p. ١٩٥

15. American Philosophical Quarterly, vol. ١٩٦٩) ٦)

16. Arthur Danto, « The Artworld », The Journal of Philosophy, volume ٦١, n° ١٩, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, ١٥ octobre ١٩٦٤, trad. Danielle Lories, « Le Monde de l'art », in Danielle Lories (éd.), Philosophie analytique et esthétique, Paris, Klincksieck, ١٩٨٨, p. ١٩٨-١٨٣.

17. يرجع إلى كتابه: هـ « What is Art. Published March ١٩th ٢٠١٣ by Yale University Press) » المكون من ستة مقالات تهدف كلها إلى تقديم تعريف أنطولوجي الفن.

18. George Dickie - Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Editeur: Cornell University Press, ١٩٧٤.

19. Dickie, George - The art circle: a theory of art. Ed. New York, N.Y. : Haven, ١٩٨٤

20. Dickie – ١٩٧٤ .p. ٣٤

21. (روبرت) بول زيف (١٩٢٠ - ٢٠٠٣)، فنان وفيلسوف أمريكي متخصص في علم الدلالة والجمال. نشر Ziff بشكل رئيسي في مجالات فلسفة اللغة وفلسفة الفن وفلسفة العقل وعلم المعرفة، كما نشر مقالات حول فلسفة الدين والأخلاق. «الفن وموضوع الفن» في عام ١٩٥١، يزيل التأكيد، الذي أدلى به فلاسفة بارزون في السنوات ١٩٣٠-١٩٥٠، بأن «الرسم ليس عملاً فنياً». تمت إعادة طبع هذه الوثيقة أيضًا في أماكن أخرى، بما في ذلك المجموعة الشهيرة Aesthetics and Language التي كتبها William Elton ، والتي أبلغت فلاسفة الجمالية أن التحليلات قد وجدت نظيفة. تم تصنيف مقالة «The Task of Defining a Work of Art» ثلاث مرات على الأقل. إنها الأكثر تعقيدًا من بين صفحات مقالة «لا يمكنك تحديد الفن» التي جاءت تطبيقا لتحليلات Wittgenstein. (ويكيبيديا)

22. موريس ويتز Morris Weitz (١٩١٦ - ١٩٨١)، فيلسوف أمريكي متخصص في فلسفة الفن وعلم الجمال التحليلي. أثارت مقالته «دور النظرية في علم الجمال» The Role of Theory in Aesthetics (١٩٥٦) جدلاً هامًا في فلسفة الفن. في هذا المقال، ينتقد فايتز المنهجية التقليدية، التي يعتبرها أساسية، ويقترح استخدام مفهوم «التشابه العائلي»(Familienahnlichkeiten) لفيتجنشتاين Wittgenstein، كطريقة بديلة لتحديد الأشياء الفنية. في نظر فايتس أن خبيري الجماليات يرتبطون بطرحهم السؤال الخاطئ: «ما هو الفن؟» السؤال الذي يعتبره فايتز أساسيًا هو « أي نوع من المفاهيم هو الفن؟ « What sort of concept is art ? ». يستخدم هذا السؤال للدفاع عن فكرة «التشابه العائلي» المشار إليها آنفا، بقدر ما يدافع عن فكرة الفن على أنه «مفهوم مفتوح».(ويكيبيديا)

23. لودفيغ جوزيف جوهان فيتجنشتاين (١٨٨٩ -١٩٥١) فيلسوف وعالم رياضيات نمساوي، قدم مساهمات حاسمة في المنطق، ونظرية أسس الرياضيات وفلسفة اللغة. قام بنشر عمل رئيسي واحد فقط: Tractatus logico-Philophicophus ، ظهرت النسخة الأولى منه في عام ١٩٢١ في فيينا. في هذا العمل الذي تأثر بقراءة شوبنهاور وكيركجارد، وبواسطة فريج ومور ورسل، يُظهر فيتجنشتاين حدود اللغة وهيئة معرفة الإنسان. طور طريقة فلسفية جديدة واقترح طريقة جديدة لفهم اللغة، طور في عمله العظيم الثاني، التحقيقات الفلسفية Investigations philosophiques، الذي نشر بعد وفاته. كان لعمله -ولا يزال -تأثير كبير على تيار الفلسفة التحليلية ومؤخرا في الأنثروبولوجيا وعلم الأعراق البشرية. (ويكيبيديا)

24. تعتبر النافورة من بين أكثر الأعمال شهرة في القرن العشرين. ومع ذلك، فقد الأصل بعد وقت قصير من تقديمه إلى المعرض الأول لجمعية الفنانين المستقلين في أبريل ١٩١٧ ورفضته اللجنة المعلقة. أصبح العمل معروفًا لاحقًا برمز نيويورك دادا في المقام الأول من خلال النسخ المتماثلة، التي أنشأها دوشامب لأول مرة في صورة مصغرة لصندوقه في حقيبة (١٩٣٥-١٩٤١، متحف فيلادلفيا للفنون، ١٩٥٠-١٣٤ -٩٣٤). ثم في عام ١٩٥٠، في معرض التحدي والتحدي في معرض سيدني جانيس، أذن لجانيس بشراء هذه المبولة المستعملة في باريس واضافة التوقيع الأصلي إليها. كانت نسخة من النافورة التي شاهدها Cage و Rauschenberg وغيرها الكثير في المعارض خلال الخمسينيات والستينيات.

25. M. Duchamp, Duchamp du signe, op. Cit. p. ١٩٢. Cité dans Les nouvelles fables de ٢٠١٧-١٩١٧. Chronologie établie par Michaël la Chance. Annotations d'André Gervais. Les Éditions Intervention. Québec.٢٠١٧, p. ٦٢

26. HEINICH Nathalie, Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique, Ed. Gallimard ٢٠١٤. « Le récit : voilà le point commun de ces multiples façons d'étendre l'œuvre au-delà de l'objet. Car sans le récit de la présentation de Fountain au Salon des Indépendants de New York puis dans la revue The Blind Man, et de sa résurgence quarante ans plus tard sous forme de répliques...ce n'est pas seulement qu'il ne resterait rien de ces propositions : c'est qu'il n'auraient pas plus d'intérêt que de simples blagues de potaches fomentées pour faire rigoler les copains ». p. ٩٠-٨٩

27. Les nouvelles fables de ٢٠١٧-١٩١٧. Chronologie établie par Michaël la Chance. Annotations d'André Gervais. Les Éditions Intervention. Québec ٢٠١٧, p.١٧

28. والتر بنيامين فيلسوف ألماني، مؤرخ فني، ناقد أدبي، ناقد فني ومترجم، ولد في ١٥ يوليو ١٨٩٢ في برلين (ألمانيا) وتوفي في ٢٦ سبتمبر ١٩٤٠ في بورتبو (كاتالونيا، إسبانيا). يعد من أقطاب مدرسة فرانكفورت. ترجم لزاك، وبودلير وبروست.
تم إعادة اكتشاف تفكيره واستكشافه والتعليق عليه إلى حد كبير منذ خمسينيات القرن الماضي، مع نشر العديد من النصوص غير

المنشورة ومراسلاته (ويكيبيديا)

29 أثرت مقالة العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيًا بشكلٍ كبير على فكر مدرسة فرانكفورت خاصةً التحليلات الجمالية والسياسية لثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر ووهربرت ماركوز. في أواخر القرن العشرين وفي البرنامج التلفزيوني «طرق الرؤية» لعام ١٩٧٢، استمد جون بيرغر من موضوعات مقال والتر بينجامين، وشرح التمثيلات المعاصرة للطبقة الاجتماعية والطبقة العرقية في إنتاج الفن. إن الوسائل الحديثة للإنتاج الفني وإعادة الإنتاج التقني الفني دمرت السلطة الجمالية والثقافية والسياسية للفن، وللمرة الأولى على الإطلاق، أصبحت الصور الفنية سريعة الزوال ومتوفّرة وغير حاسمة ومتاحة وبلا قيمة وحرة بالإضافة إلى أنها تفتقر إلى هالة العمل الفني الأصلي. (ويكيبيديا)

30 تعتبر النافورة من بين أكثر الأعمال شهرة في القرن العشرين. ومع ذلك، فقد الأصل بعد وقت قصير من تقديمه إلى المعرض الأول لجمعية الفنانين المستقلين في أبريل ١٩١٧ ورفضته اللجنة المعلقة. أصبح العمل معروفًا لاحقًا برمز نيويورك دادا في المقام الأول من خلال النسخ المتماثلة، التي أنشأها دوشامب لأول مرة في صورة مصغرة لصندوقه في حقيبة (١٩٣٥-١٩٤١، متحف فيلادلفيا للفنون، ١٩٥٠-١٣٤ -٩٣٤). ثم في عام ١٩٥٠، في معرض التحدي والتحدي في معرض سيدني جانيس، أذن لجانيس بشراء هذه المبولة المستعملة في باريس وإضافة التوقيع الأصلي إليها. كانت نسخة من النافورة التي شاهدها Cage وRauschenberg وغيرها الكثير في المعارض خلال الخمسينيات والستينيات.

31 Artforum هي مجلة أمريكية شهرية متخصصة في الفن المعاصر. تأسست في عام ١٩٦٢ في سان فرانسيسكو، وانتقلت المجلة إلى لوس أنجلوس في عام ١٩٦٥ قبل أن تستقر بنيويورك في عام ١٩٦٧، حيث لا يزال مقرها الرئيسي اليوم. من أشهر المساهمين فيها: دنيس كوبر، إيف ألين بوا، آرثر دانتو، ماني فاربر، مايكل فرايد، روزاليند كراوس، غريل ماركوس، روبرت موريس، سيمون رينولدز، روبرت سميثسون، إدموند وايت، كليمنت جرينبيرج، بيل بيركسون أو حسنًا مرة أخرى دونالد جود.

32- American Philosophical Quarterly, vol. ١٩٦٩) ٦)

33. George Dickie - Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Editeur : Cornell University Press, ١٩٧٤.

34 Dickie, George - The art circle: a theory of art. Ed. New York, N.Y. : Haven, ١٩٨٤

علي سلطان علي
في لوحاته وجدارياته الفنية:

حاملاً المشرق على بساط ريح حتى إسبانيا

علي سلطان علي، فنان تشكيلي سوري ولد في الحسكة (سوريا) عام ١٩٧٤. يقيم اليوم في إسبانيا. درس الفنون الجميلة في جامعة دمشق وتخصص في فن الحفر(الغرافيك). عمل فيما بعد أستاذاً لتخصصه في نفس الجامعة. تمت دعوته من قبل الحكومة الإسبانية كرسام مميز يمثل سوريا في معرض ستامبا إنترناسيونال في مدريد عام ٢٠٠٢. أكمل درجة الماجستير في فن الغرافيك (الحفر). استقر بشكل دائم في مدينة لاكورونيا حيث أقام ورشة الرسم الخاصة به. يعمل أيضًا كمدرس في دورات الغرافيك التي يتم تدريسها في متحف الفنون الجميلة في لاكورونيا. عرض أعماله في بلدان مختلفة (اليابان، ألمانيا، بلجيكا، فرنسا) وحصل على جوائز مرموقة داخل وخارج إسبانيا. تمت دعوته مؤخرًا لعرض أعماله في نسخة ٢٠١٥ من بينالي البندقية الدولي (إيطاليا). معرضه التشكيلي الأخير ٢٠٢٤ بعنوان (من دمشق إلى إسبانيا)، مراجعة لمسيرة طويلة ما بين ألوان الوطن وألوان الوطن الجديد. كما شارك بتجربة فريدة من نوعها، وهو نقل حكاية شعبية سورية عربية إلى اللغة الإسبانية بتوليفة جديدة مع كاتب إسباني، وقام الفنان برسم رسوماتها الكثيرة باستيحاء مشرقي وخيال شعبي راسخ.

د. عبدالهادي سعدون
إسبانيا

الفنان التشكيلي علي سلطان علي لم ينس إطلاقاً جذور الوطن من ناس وألوان ونباتات وحيوانات وتراث وتقاليد راسخة في الذهن، حملها معه، خزنها وعاملها برقة وحرص البعيد عن وطنه، لتخرج فيما بعد في كل رسومه وألوانه وجدارياته، إذ لا ترى أية لوحة له في إسبانيا دون ان تحمل تلك البصمة المشرقية التي نبتت في روحه ولم تفارقه حتى وهو يحتضن تقاليد الفن الأوربي ممثلاً بإسبانيا ومدرسة فنها العريق. إنه منْ يتابع أعماله لن يجده قد فارق تلك المسحة والميزة الخاصة بفنه، بل انها في كل يوم تتشعب وتتفرق لتلتقي بتلك النقطة الأهم، ميزته الخاصة كفنان مشرقي في بوتقة الفن الإسباني الأوروبي. هنا في لوحات علي سلطان علي تجدها مجتمعة كل تلك التأثيرات الشعبية العربية (السورية خصوصاً) لتخرج لك عبر نقاط ضوء سحرية لتقدم لنا وهجاً مغايراً ومستمراً بالآن ذات مع تلك الجذور الطويلة الممتدة فينا.

عن معرضه الفني الأخير في الديار الإسبانية، وعن رحلة الأعوام الأخيرة مع الفن، كان لنا هذا الحوار.

.لنبتدئ من النهاية، عن مشاركتك المهمة برسم جدارية ضخمة بعنوان من دمشق إلى كومبستيلا؟ كيف كان الامر ومدى مواصفات ونوعية هذه الجدارية؟

- تم ذلك في نهاية عام ٢٠٠٥، و بعد نهاية دراستي في الماجستير في فن الحفر المعاصر في المركز العالمي لفن الحفر والطباعة العالمية. CIEC . في بيتانذوس Betanzos . غاليثيا أسبانيا، إذ تعرفت في إحدى الندوات على مدير مؤسسة الارغواني السيد غالب جابر أبراهيم، وهو من اصول فلسطينية. بعد فترة بسيطة من هذا اللقاء توج بالعمل في مؤسسة الارغواني الثقافية. حيث كان هدف المؤسسة وإلى اليوم هو أحياء وتمازج بين الثقافة العربية و الاسبانية. وكان من ضمن المشاريع المطروحة عليّ من المؤسسة هو البدء بالعمل كفنان تشكيلي في مؤسسة الأراغواني برسم جدارية فنية ضخمة منفذة للمرة الأولى من فنان عربي باسم مؤسسة الاراغواني و منحها إلى مدينة الثقافة في مدينة سانتياغو دي كومبوستيلا في غاليثيا و بالتعاون مع وزارة الثقافة في اقليم غاليثيا الواقع في شمال غرب اسبانيا . وبالفعل تم العمل برسم الجدارية حيث كانت الفكرة بإيجاد خيط او فكرة تربط المشرق مع إقليم غاليثيا بعمل فني متكامل. فكانت فكرة أو عنوان العمل جاءت عبر طريق حج القديس سانتياغو او القديس شنت يعقوب El camino de Santiago de Compostela. وهو طريق حج معروف من الناحية الدينية والروحية في الدين المسيحي خاصة. والآن هو مقصد سياحي مهم على مستوى العالم. والمعروف عن رواية القديس يعقوب الشعبية بأنهم قد جلبوا رفاته من دمشق إلى مدينة سانتياغو دي كومبوستيلا ودفنه فيها وإقامة كاتدرائية ضخمة باسمة حيث تم دفن جثمانه. لذلك تم اختيار عنوان الجدارية الفنية «من دمشق إلى كومبوستيلا أو طريق سانتياغو». قياس الجدارية بحدود خمسة وعشرين متراً طولاً في أربعة أمتار عرضاً، منفذة بتقنية اكريليك على القماش، وقد

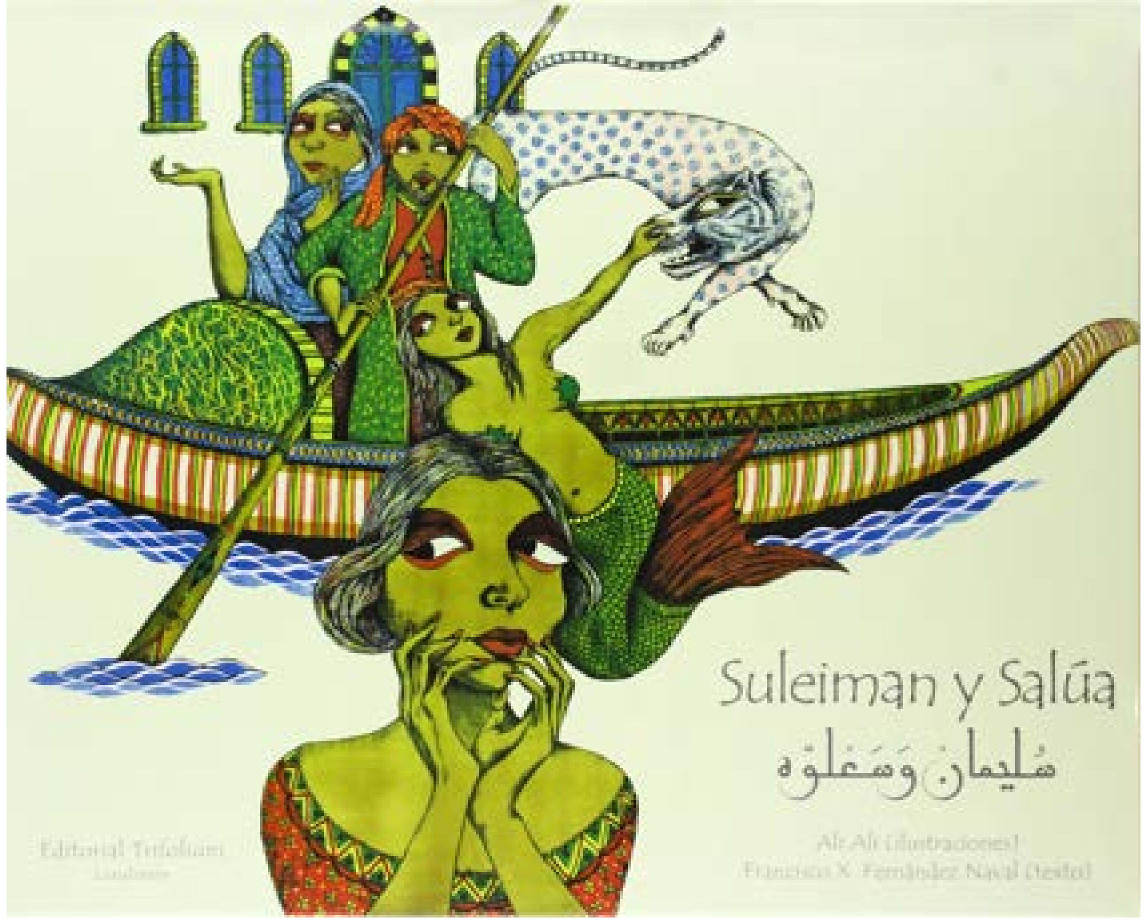
استغرق العمل عليها في سنتين كاملتين.

. ما هي خصوصية الجدارية ورسومك الأخيرة، هل استخدمت تصور وتقنيات فنية جديدة أم أنها استمرارية للوحاتك الأخيرة في منفاك وارضك الجديدة؟

. خصوصية الجدارية تتم بأنها اول عمل فني ضخم أُكلف به في مسيرتي الفنية في إسبانيا، كما أنه أول عمل يكلف به فنان من أصول عربية. فكان بمثابة إثبات وجود بالنسبة لي والإفصاح عن ثقافتي الشرقية بكل ما تحتويه من جماليات ورموز فنية وأسرار ثقافية اعتز بها عن المكان الذي نشأت وولدت فيه وإعطاء صورة جمالية عنه للعالم الجديد حيث اقامتي اليوم في إسبانيا.

تمت عملية تنفيذ الجدارية بالرجوع إلى الموروث الشعبي الذي تشبعت به منذ طفولتي. وهو مكان ولادتي بيت امي . وهو او متحف افتح عيناي علية كان بيت متوضع في كل شيء تزين فضائه أعمال أمي الجميلة. الشعبية و الفطرية البسيطة . من سجاد و ستائر مطرزة بأجمل الألوان و الرموز التجريبية الرائعة. أعمال فنية رائعة بكل ما تحتوية. أمي. لروحها السلام. الفنانة الفطرية هي كانت السبب الرئيسي في مسيرتي الفنية، فهي قاموسي الفني في كل شيء و إلى اليوم عندما أرسم ارجع إلى متحفها والى هذا القاموس لأتعلم منه. وكذلك كان لها الفضل الكبير للالهام. في رسم و تصميم الجدارية. كان تصميم الجدارية على شكل سجادة مزخرفه و منقوشه بطريقة شرقية . تحكي قصة طريق سانتياغو القديس يعقوب (شنت يعقوب)، مرسومة و مقسمة على أربعة أجزاء .وكل جزء يمثل اهم اربع مدن في طريق القديس يعقوب او سانتياغو، وهي: دمشق. القدس . روما . و سانتياغو دي كومبوستيلا. طريق نقل جثمان القديس يعقوب إلى سانتياغو دي كومبوستيلا.

. برأيك، لنأخذ فكرة معينة، ما الذي تغير في مفهومك للفن ما بين سورية والأرض الجديدة في إسبانيا؟ هذه المزاوجة بين ما هو مشرقي في جذورك وما هو غربي مكتسب بالدراسة والتعايش في إسبانيا، كيف برز في لوحتك وخطوطك وعوالمك الفنية؟ أم أنك تعتقد أن لوحتك ظلت مشرقية بملامحها العربية على الرغم من تواجدك في أوربا؟



- بالنسبة لمفهوم الفن. من الطبيعي تطرأ تغيرات بشكل غير مباشر على عملك الفنية و خاصة في بلد الاغتراب. وخاصة من الناحية التقنية والفنية. انت تعرف إسبانيا بلد فني عريق و فيه من الأسماء التي غيرت مجرى او تاريـخ الفن وكوني أقيم واعيش في هذا البلد فمن الطبيعي التأثر و الاخذ ما يفيد تجربتي الفنية مع الحفاض على بصمتي الشرقية او اسلوبي الشرقي الخاص بي. من الطبيعي أيضا ان اسلوبي الشرقي في أعمالي سوف يطغي في أعمالي دائما. فهو اسلوبي هو حياتي حيث ولدت و تعلمت هو ثقافتي و تاريخي و يجب الحفاض علية و العمل على تعرف الاخر علية وهذ وجبنا نحن كفنانين و كتاب و شعراء نشر ثقافتك و تاريخك في كافة المجالات و تعرف العالم الاخر عليها وهذا ما نحتاجه الآن و في هذه الأوقات الصعبة التي يمر بها العالم اجمع و الكشف عما هو جميل و رائع في ثقافتنا. و تقديمه بما يليق بنا و بتاريخنا.

. بعد معارض فنية كثيرة ومشاركات في بينالي ومعارض عالمية، هل تعتقد أن الفن العربي في المغترب قد استطاع التأثير وتوصيل رسالته الفنية والإنسانية للغربي البعيد عنها تاريخيا وزمنياً؟

ألفن العربي إلى اليوم يعاني إلى اليوم بتقديم و طرح نفسة كممثل شرعي له . و كل ما طرح هو تجارب غربية . السبب هو نقص الكوادر و المؤسسات في الحفاض و تطوير هذا الإرث الحضاري و التاريخي . و البحث عن الجديد و العصري في كافة الفنون مع الحفاض على الهوية و الإثبات. وهو ما حاولته أنا عبر كل ما رسمته في حياتي وحتى اليوم، العودة للجذر دائماً وفق تصور فني مغاير ومقارن بما يجري في الفنون العالمية.

. من تجاربك الفنية هو مشاركتك الكاتب الإسباني فرنانديث نابال برسم شخصيات كتاب قصصي هو «سليمان والسعلوة» عن حكاية تراثية مشرقية معروفة، كيف ترى تلك التجربة؟

العمل مع الكاتب و الصديق الاسباني. فرانثيسكو فيرنانديث نابال . كان في غاية الروعة. كانت تجربه غنيه و فريدة و مشتركة بين كاتب اسباني و فنان سوري على كتابة و تصميم كتاب فني بعنوان سليمان والسعلوة، كل واحد منا بأسلوبه الخاص. فرانثيسكو كتب النص. وهو نص مأخوذ من الحكايات او القصص الشعبية الشفوية السورية. كانت تقصه أمي او جدتي قبل المنام وهي قصص غارقه بالخيال الشعبي. فقصصت البعض منها على فرانثيسكو ومن ثم كتبها و لخصها بقصة واحدة اطلق عليها (سليمان والسعلوة) بأسلوب شاعري و أدبي جميل و مشوق. كان يقول لي ان الكثير من هذه القصص لها شبيه في الثقافة الغاليثية الإسبانية. و هذا ما شجعه على كتابة النص. أنا بدوري قمت برسم الرسوم التوضيحية للقصة . بتقنية الحفر. الطباعة الحجرية الملونة. وخرجنا بكتاب فنان ضخم مجلد على الطريقة التقليدية.

التشكيلي أحمد الجليلي

الواقعية السحرية

تجليات الغرابة حلم يستنطق سياقه الواقعي بالكوابيس

بين ما هو حقيقي وما هو خيالي نقاط حيرة واستفهام تقع بين تكثيف الصور من خلال الموقف وتطويـع الرؤيا من خلال محاولة الخروج من عتمة الظل، بكل ما أوتي من روح متمرّدة على وقائعها في أسلوب يشعّ باللون في تلك التفاصيل المنشغلة والمشغولة بين الكثافة التي تحبس أنفاس الفراغ تفقأ عين الصخب ترتّب فوضى التلاقي بين اللون والحركة والجمود والخط في وقعه المتعمّد على إيقاع الصمت رؤى وظّفها التشكيلي العراقي أحمد الجليلي حتى يعبّر عن ذاته في وطنه وعن وطنه في تفاصيله الصاخبة بين الحضارة والتاريـخ وبين الذاكرة والواقع.

بشرى بن فاطمة
تونس

يتداخل الواقع والوهم باستمرار من خلال الأحلام والخيال والكوابيس خاصة وأن الأحلام أو الخيال حقيقيان مثل ذلك الواقع الملموس من حولنا، فسرعان ما ندرك أن القصص والأحداث حولنا مليئة بمشاهد من الغرابة المزعجة المستمرة، يعمل الجليلي بذاتية مفهومه على إزالة المألوف على النحو المطلوب، حتى يبدأ القارئ في تعليق عدم التصديق طوعا والبحث لنفس عن ملاذ يحتمي به من كابوسية الرؤى ربما هي البصرية التي صاغة بحدّة الألماني أوتو ديكس وتغيّرت بعدها النظرة إلى الواقع والحلم وحتى الكابوس نفسه حيث بات الواقع أشبه بتفاصيل فوق طبيعية لدرجة أصبحت الواقعية السحرية مهربا أو كهفا استطاع النور أن يحتمي به في سواد الفضاءات وبؤس العالم.

أعماله تستدرج المتلقي نحو جماليات صاخبة الهدوء، تناقضها العجيب والمثير يلقي الضوء على الرمز بتجرّد حر ومنطلق أبعد في الدلالات التي يتكاثف فيها تنوعه التجريبي بين التفكيك والتركيب، مع تركيزه اللوني المتراوح بين ثقل وخفة، يجتاح تفاصيل المفاهيم وهي تنغمس بدقة احترافية حتى تقتحم عوالمه الواقعية والسحرية الرائعة في تناوله المدرك لحقائق الواقع، هذا الأسلوب الغارق في دهشة السرد البصري الحر والمتخيّل والمتفوّق على واقعه، اختاره التشكيلي العراقي أحمد الجليلي، ليرتّب منافذ الصور والمشاهد التي خزّنتها ذاكرته المتشعّبة في تفاصيل محاكاتها البصرية حتى انعكست على مراياه لتعيد تركيب وتشكيل مواقفه من الواقع بالارتكاز على حواسه الذهنية ومعارفه وأحاسيسه التي تماهت مع رؤاه التشكيلية الناضجة.

سوداوية الواقع سحرية الفانتازيا

يقدّم الجليلي تجربته على مراحل مختلفة تجيد أولا تمريــغ السطح في تكاثف اللون وتحترف ثانيا ترتيب المشاهد المتنوّعة لتغوص بها أبعد في صور استطاعت أن تظهر في حضوره الجدّي والمتعمّق شيئا فشيء بين ألوانه المندفعة في تراكماتها من الأزرق البارد والساحر إلى الترابي الثابت والواقعي، وبين ذلك وذاك يتلألأ المفهوم في علاماته وتتفاعل التجربة، التي يقدّمها الجليلي في المشروع الذي انخرط فيه مع نخبة من الفنانين من مختلف أنحاء العالم بعنوان «مدن الخيم» والذي يقدّمه «متحف فرحات الفن من أجل الإنسانية».
فالجليلي يطرح موقفه في «الخيمة» التي اقترح تفاصيلها انطلاقا من انتمائه وهويته وبيئته بتشكيل تفاصيل متنوعة مكّنها من أن تحاكي الحضارات المتعاقبة على العراق وتنطلق بها نحو العمق في قصصها بين المبدأ الثابت والوجع الدافق استطاعت تلك التفاصيل أن تجادل الواقع مع الأسطورة، فهذه الرؤية الشاملة هي التي عبّر عنها في جدران الخيمة الرمز أو الخيمة الوطن.
يظهر دجلة والفرات في الخيمة كانتماء حقيقي يميّز العراق الحضارة «بلاد الرافدين»، كما تميّزه الوجوه التي تنبثق من عمق الأسطورة والرموز التي أعاد محاكاتها في مجسّم الثور الذهبي السومري والجاموس المتداخل مع وجع الواقع في رقعة الشطرنج التي تشير إلى تحديات التناقض بين الوجود والعدم في تراكمات مركّبة تنسجم بين فكرتي الحضور المجادل لخواء الفناء في المعازف الحزينة التي تنشد الخلود.
حاول الجليلي في الخيمة التي يعرضها أن يقدّم جزئية هامة وعميقة من الواقع الداكن الذي هدّد ويهدّد منطقة «الأهوار» التي تقع جنوب العراق في منطقة الناصرية وميسان والمحافظات المُحيطة والتي تعدّ منطقة أثرية تمّ إدخالها إلى لائحة التراث العالمي اليونسكو.

الفنان التشكيلي أحمد الجليلي

وبما أنها من المناطق المهمة في تاريــخ العراق الحضاري قامت عليها أولى الحضارات الإنسانية الأولى الحضارة السومرية التي ارتبطت بشكل كبير بالمخلوقات التي عاشت على ضفاف النهر وكذلك الكائنات المائية والأسماك وقد أنتجت تفاصيل الحياة القديمة والحضارة العريقة من خلال آثار متنوعة، وهنا اختار الجليلي أن يقدّم واقع المنطقة استنادا على تاريخها ساردا ما تتعرّض له من تهميش وإهمال بيئي أدى إلى هجرة سكانها ونفوق الحيوانات والتلوث البيئي فهو يقول «إن طرحي الفني في الخيمة التي أقدّمها يرتكز على موضوع الأهوار لأني أقدّمها في شكل البيوت القديمة التي تقام من القصب ارتكز الضلع الأول فيها على الهجرة والنفوق والصراع المتناقض بين البقاء والفناء الذي يبدو في رجل يركب زورقا ومعه رفاة هيكل عظمي لجاموس يمضي عكس التيار ويتقدم عكس اندفاع الحضارة التي تجري تحته إلى الأمام بحثا عن ما تبقى من تلك الحضارة ومن آثارها، وهي رؤية لا تقف عند المنطقة فحسب ولا عند الحضور البيئي والحياة الطبيعية بل تنشد عودة الحياة بتفاصيلها واسترداد الملامح البهيجة في تفصيلات الحياة اليومية التي تميّز الانسان العراقي».
يبدو الإطار العام للمشهد جماليا ينعكس في ثراء المنطقة وتاريخها، يظهر فيه التمشي الميتافيزيقي أشبه بخيال دافع للواقع ضمن غرائبية شاسعة الخيال رقراقة التدفق والتهاطل خاصة وهي تحاكي أمثولة الأنثى والسمكة والرجل والمركب الزورق وعلاقة السعي المندفع بين غواية الحياة والعمل فيها وبين الاندفاع الحالم والتدفق العميق، فالسمك في معانيه التشكيلية ورمزيته السومرية يعتبر رمزا للخصوبة وتجدّد الحياة والتمازج مع السمك خلق كائنا أسطوريا كان له تأثيره على مختلف الحضارات القديمة وبالخصوص حضارة بلاد الرافدين كما هي الأسطورة السومرية في «شوروباك» مثلا التي تجسّد تزاوج الانسان والأسماك.
في تكاملات العمل الذي يقدّمه الجليلي لا ينفصل الانسان عن بيئته بل يتجاذب معها في تدفق منسجم في تفاصيلها المتعبة والمرهقة وحنينها المتجدّد بالأمل لا يختلف عنها ولا يشعر بالاغتراب منها فهو يتكامل مع فصولها ومواسمها مع مصاعبها وأزماتها، لذلك يجسّد الجليلي تلك الغربة الحالية بأسلوب الواقعية الساحرة حتى يتحرّر في رموزه ومفاهيمه وهو يربط الواقع بالأسطورة وحتى يجد المتلقي متعة في الانصهار الكامل مع مشاهده وخياله.

*الأعمال المرفقة:

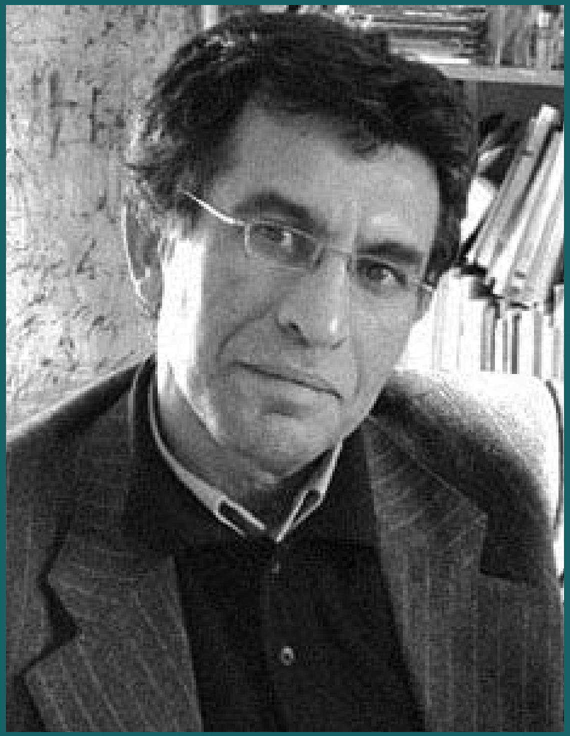
متحف فرحات الفن من أجل الإنسانية Farhat Art Museum Collections

جواد سليم:

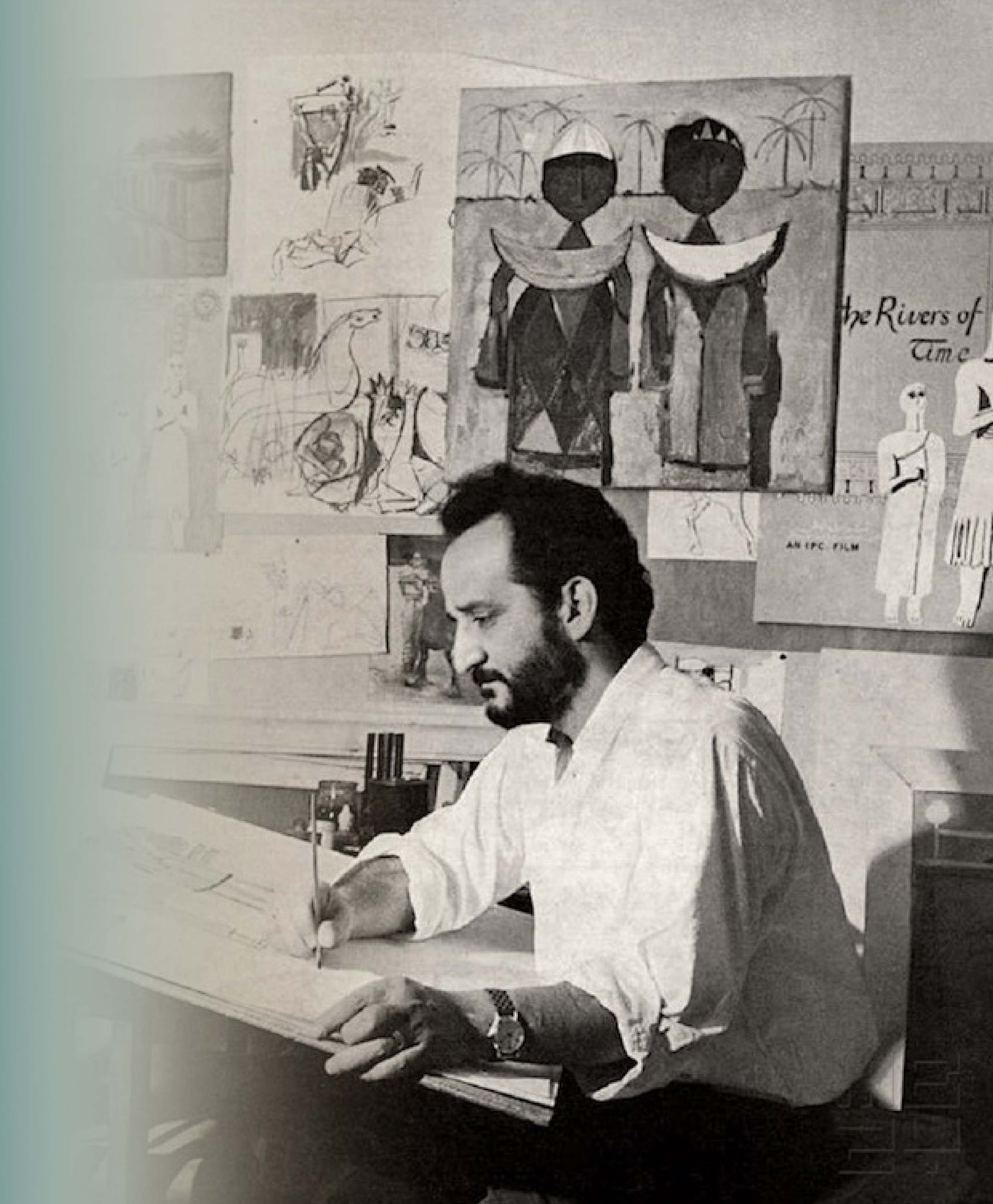
الوجه الأخر

تنقيبات جديدة

(إضافات ضرورية لكتاب المؤلف بالعنوان نفسه)



شاكر لعيبي
العراق



جواد سليم وعلم الجمهورية العراقية الوليدة

كُتب الكثير عن علم الجمهورية العراقية الراهن، وجرى اقتراح استبداله وقُدّمت المقترحات، وسالت الأحبار، دون جدوى، وكل ذلك بسبب وجود اسم الجلالة، كأن حذفه بمثابة إلغاء الله والكفر به. وهذه حجة متهافتة، فالاسم كان مخطوطاً بالأصل بيد صدام ظالم العراقيين دون شفقة. والإيمان بالله من سواه محفوظ بالقلوب.

العلم الراهن واهن تعبيرياً ومتهافت جمالياً ولم يشفع له الخط الكوفي. أين منه جَمال وتعبيرية ومهابة علم الجمهورية العراقية الأول، برموزه الرافدينية، أحببنا عبد الكريم قاسم أم كرهناه. ليس قاسم هو مصمّم العلم.

يميناً: طابع بريدي عراقي ١٩٦٢ يحمل صورة قاسم والعلم. يساراً: علم الجمهورية العراقية الوليدة، مكرّر.

جواد سليم وعيسى حنا يصمّمان علم الجمهورية الأول

استعان عبد الكريم قاسم بأهمّ فناني وقته وعلى رأسهم جواد سليم وعيسى حنا دابش (للتصميم والتنفيذ) وعدد اخر من الفنانين لإنجاز علم الجمهورية الوليدة. نعرف جواد سليم، أما عيسى حنا فهو فنان تشكيلي ونحات ورسام عراقي كلدانيّ ولد في سنة ١٩١٩ في بلدة تلكيف في محافظة نينوى في العراق، شارك الفنان جواد سليم في تصميم العلم العراقي في سنة ١٩٥٨ بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ بقيادة عبد الكريم قاسم وكانت

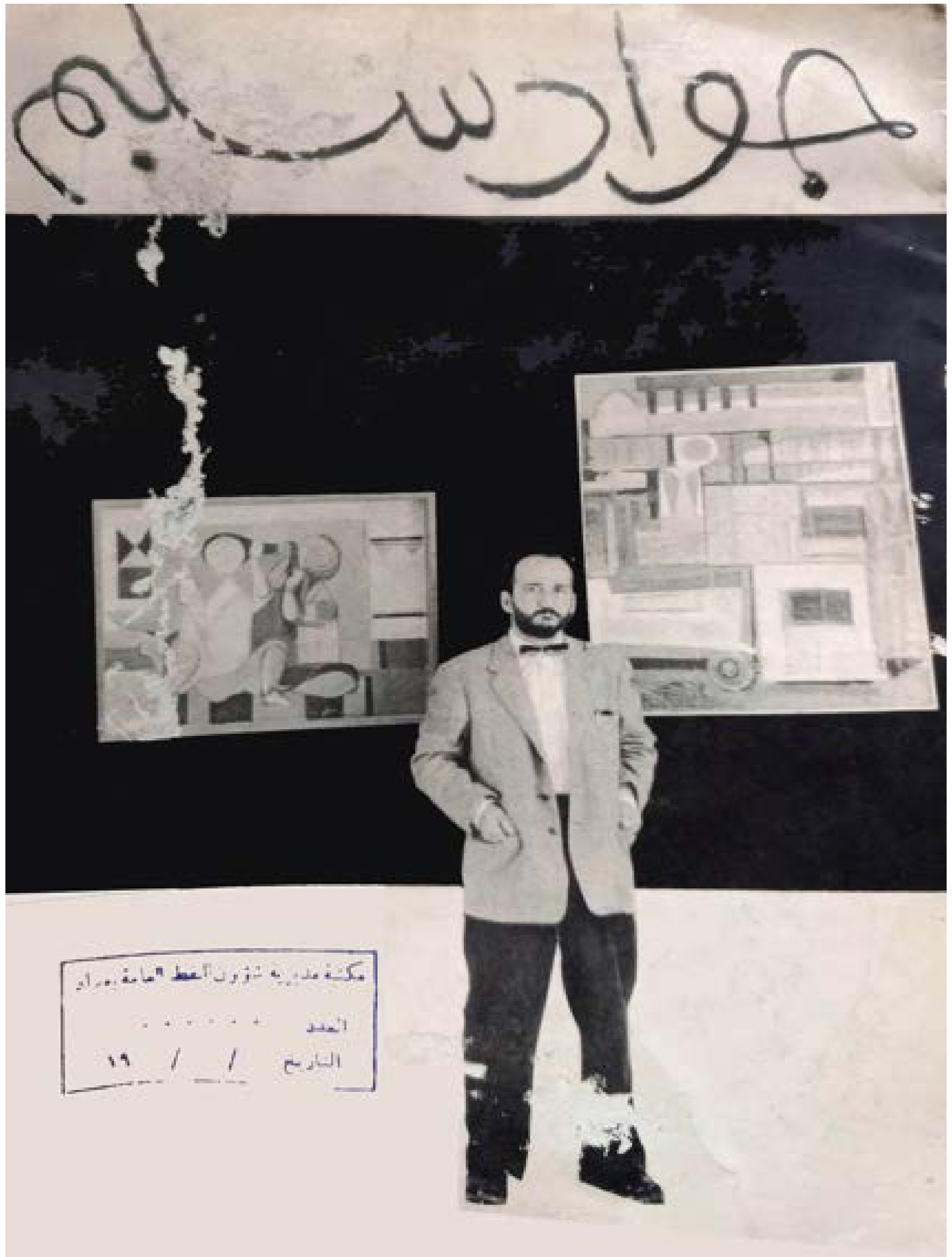
له عدة تصاميم أُخرى، التجأ إلى الولايات المتحدة وتوفي هُناك في ٢٩ أغسطس ٢٠٠٦.

ونعتقد بثقة أن القرص الشمسيّ المسنّن الرافدينيّ وسط العلم هو من إنجاز جواد سليم بسبب ظهوره في بعض أعماله الأخرى، خاصة جداريته المفقودة.

جواد سليم وعيسى حنا ينجزان عملا نحتياً مشتركاً في بغداد.

صورتان نادرتان لجواد سليم

الأولى: ثمة صورتان نادرتان في فولدر جواد سليم لمعرض الفن العراقي المعاصر بيروت عام ١٩٥٧، عرضته مكتبة أكرم للبيع قبل فترة. ويبدو أن الفولدر كان من محفوظات مكتبة مديرية شؤون النفط العامة، بغداد.



الفولدر.

جواد أمام لوحتين مشهورتين من أعماله.

يمينا جواد في منزله بغداد عام ١٩٦٠؟ تاريخ يتعارض من تاريخ صورة الفولدر عام ١٩٥٧. يسارا: صورة الفولدر.

الصورة الثانية: لجواد في منزله بغداد، وعليها أن تكون أيضاً من عام المعرض البيروتي ١٩٥٧، لكن بعض الصحافة العراقية تمنحها عام ١٩٦٠:

من المعلوم أن جواد سليم كانت تربطه علاقة حسنة مع العائلة الملكية العراقية. وتعاون في الخمسينيات مع كلية الملكة عالية التي كانت بالأصل دارا للمعلمات تأسّست سنة ١٩٢٦ ثم تطوّرت الى معهد. وفي سنة ١٩٤٦ سميت بأسم (كلية الملكة عالية للبنات) وقد بقي كلاهما، دار المعلمات الابتدائية وكلية الملكة عالية، تحت ادارة واحدة حتى سنة ١٩٥١ حيث استقلت كل منهما بإدارتها الخاصة. أنشئت كلية التربية للبنات امتدادا لكلية الملكة عالية للبنات عام ١٩٤٦ لتلتحق بها الطالبات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية وكانت مدة الدراسة فيها اربعة اعوام.
وبعد ١٤ تموز ١٩٥٨ اصبح اسم «كلية الملكة عالية» «كلية التحرير». وفي عام ١٩٦١-١٩٦٢ كان في الكلية ستة أقسام وكانت عميدة الكلية هي الدكتورة روز خدوري. تغير بعد ذلك اسم الكلية ثم ألغيت. ثم صارت (كلية التربية) وبدأت سنتها الأولى في العام الدراسيّ ١٩٨٤-١٩٨٥.
يُفترض أن الصورة التالية ملتقطة لجواد سليم يُعلّم مجموعة من الطالبات في كلية الملكة عالية، في الخمسينيات. ويُعتقد أن هذا هو (المرسم الحرّ) في الكلية حيث اشرف جواد على بعض دروسه. ولعل الصورة من انتاج الطلبة. في الصورة تظهر مجموعة من الطالبات واللوحات، من بينهنّ، حسب الرسّامة بتول الفكيكي، تظهر عالية القرغولي وكذلك البورتريه المرسوم غالبا لها خلفها (من هو الرسام؟جواد حسب مصدرنا).
ولدت عالية القرغولي عام ١٩٢٦ في بغداد. درَست الفن في معهد الفنون الجميلة في بغداد على يد جواد سليم وفائق حسن وتخرّجت منه. درست سنة ١٩٥١ الرسم والفنون الجميلة في كلية الملكة عالية في بغداد. وفي ١٩٥٢ اشتركت في المعرض الفنيّ الذي أقيم في معهد الفنون الجميلة (الكسرة) بمناسبة مهرجان ابن سينا وعرضت فيه ٦ أعمال. انتقلت إلى دار المعلمات الابتدائية عام ١٩٥٣ لتعليم الزخرفة والرسم. كانت عام ١٩٥٥ من ضمن الحضور للاجتماع الذي دعا له الفنان خالد الجادر لمناقشة تأسيس جمعية الفنانين التشكيليين، ثم انتُخبت عضوا في الفريق المكلف بتقديم طلب تأسيس الجمعية إلى وزارة الداخلية في العام ١٩٥٦. اشتركت عام ١٩٥٦ في معرض بغداد للرسم والنحت في نادي المنصور في بغداد وعرضت فيه ١١ عمل فنيّ. اشتركت عام ١٩٥٨ في معرض بغداد للرسم والنحت في نادي المنصور في بغداد وعرضت فيه عملين فنيين. واشتركت أيضاً في معرض الثورة على قاعة النادي الرياضي الجمهوريّ وعرضت فيه عملاً فنيا واحدا.

١

يسارا صورة أخرى للفنان جواد سليم مع الطالب يومذاك في معهد الفنون الجميلة، إسماعيل فتاح الترك، في درس النحت المسائي نهاية الخمسينيات. يمينا صورة للترك نفسه في المكان والسنوات نفسها على ما يبدو.

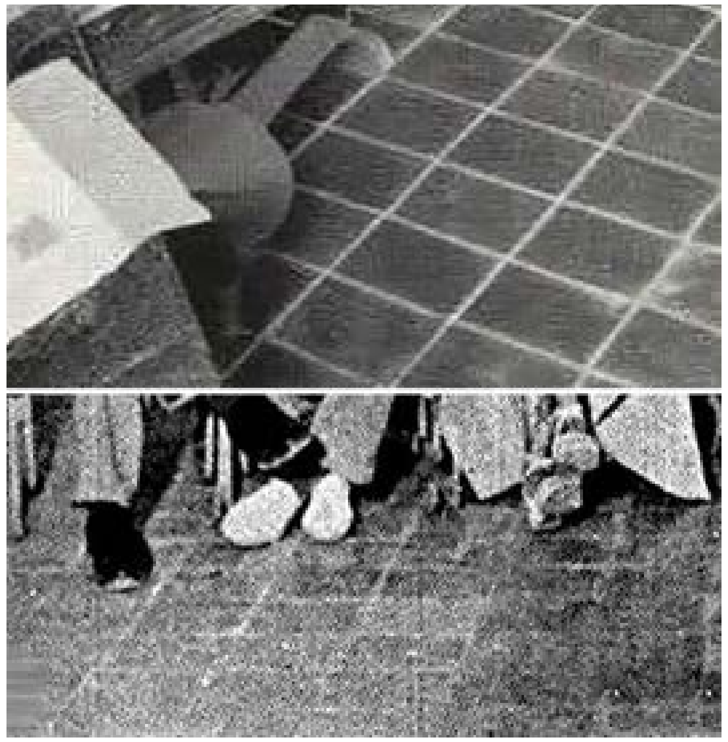
جواد سليم مع مجموعة من الطالبات في كلية الملكة عالية في الخمسينيات.

لعل هذه اللوحة هي بورتريه لعالية القرغولي بريشة جواد سليم.

بعد عودته إلى العراق، تولى جواد رئاسة قسم النحت بمعهد الفنون الجميلة. تأسّس معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٣٦م باسم معهد الموسيقى الوطني لدراسة الموسيقى العربية والغربية، وكان عميده الشريف محي الدين حيدر، ثم عين الاستاذ محمد شكري المفتي عميدا للمعهد عام ١٩٦١م. في عام ١٩٣٩م أضيف إليه فرع للرسم والنحت وفي عام ١٩٤٠ تغير اسمه إلى معهد الفنون الجميلة، وأضيفت إليه فروع التمثيل، والإخراج، والرسم، لدراسة الدبلوم. وفي عام ١٩٥٨، بدأت فكرة تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة العليا التي تبناها الدكتور خالد الجادر، فأسست وزارة المعارف في العام الدراسي ١٩٥٨- ١٩٥٩ الأكاديمية، وتخرجت أول دورة في أكاديمية الفنون الجميلة في العام الدراسي ١٩٦٣- ١٩٦٤م. ومن أبرز الفنانين العراقيين الذين درّسوا فيه جواد سليم إذ دَرّسَ النحت، وكذلك الفنان فائق حسن الذي دَرّسَ الرسم، بعد أن دَرَسا الرسمَ والنحت في أوروبا.

يمينا جواد سليم عام ١٩٥٩ مع عدد من طالبات معهد الفنون الجميلة (ويُذكر أحيانا أن الصورة في كلية عالية؟) في بغداد أثناء درس الرسم. يسارا جواد ينحت في معهد الفنون عام ١٩٥٤.

ولدينا شكوك في أن الصورة أعلاه قد لا تكون ملتقطة في المعهد، وذلك أن بلاط الأرضية متشابه ومن النوع نفسه مع صورة جواد مع طالباته في كلية عالية، كأن الصورتين في المكان نفسه، علما بأننا نعرف أن المعهد لم يشغل بناية كلية الملكة عالية. جميع الطلبة في الصورة أعلاه من الإناث، مما يعزّز أننا في كلية الملكة عالية للبنات.



أعلاه تفصيل لأرضية المعهد عام ١٩٥٩. أدناه تفصيل لأرضية كلية الملكة عالية في الخمسينيات.

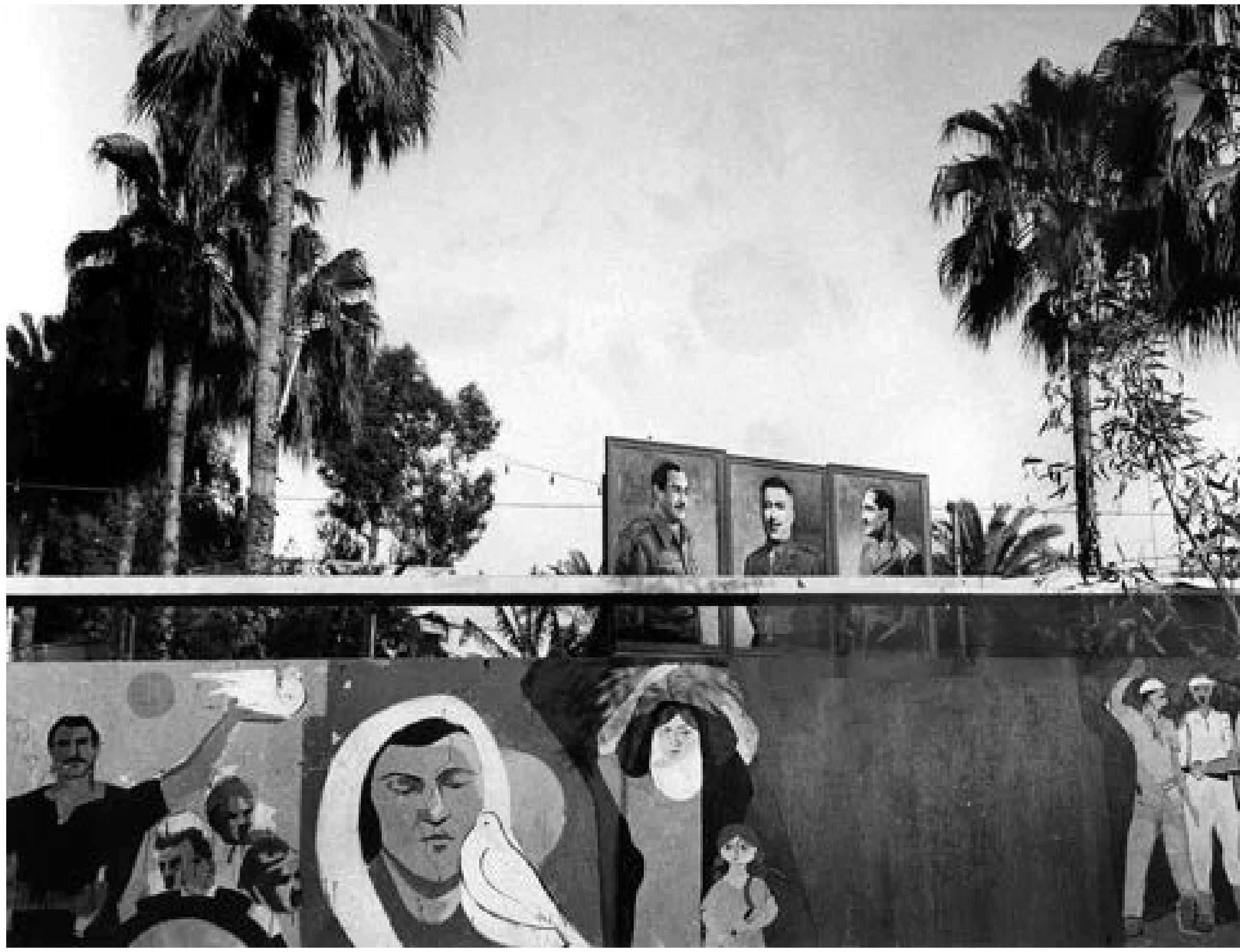
جدارية جواد سليم المفقودة وظاهرة شيوع الجداريات الشبيهة عام ١٩٥٩

عودة إلى جدارية جواد سليم المفقودة:

نعود إلى جدارية الفنان الكبير جواد سليم المفقودة التي رأينا أنها عمل دعائيّ لا يرقى إلى أعماله الرفيعة. ونذكّر بالرسالة المنشورة التي كتبها الفنان عامر العبيدي لصديق له، وقال فيها: «كانت [لوحة جواد سليم تلك] مثبته على سياج معهد [الفنون الجميلة] من الداخل بمناسبة الاحتفالات بثورة تموز».

اليوم نجد وثائق فوتوغرافية عديدة تعزز فكرتنا عن شيوع الجداريات الدعائية الشبيهة، في عام ١٩٥٩. منها صورة لعمل مجهول المؤلف (ليس جواد قطعاً)، لعله مُنفَّذ بالطريقة ذاتها على حائط في المكان نفسه. وهي من عام ١٩٥٩: رسوم على جدران معهد الفنون الجميلة (في منطقة الكسرة، بغداد). وإلى الخلف صور بعض رموز (الثورة): العقيد فاضل عباس المهداوي، والمقدم ماجد محمد أمين. العمل مرسوم للغرض الدعائي نفسه، وبعناصر هجينة متراكبة. حسب تعليق للفنان علي النجار حول ما كتبناه في وسائط التواصل الاجتماعي: «في عام ٥٨ كان يشرف على جداريات الثورة الأستاذ إسماعيل الشيخلي والتي نفّذها طلاب الصف الثالث والثاني من معهد الفنون الجميلة حسب ما أتذكر ومنهم [أي الطلاب] [محمد] مهر الدين وغيره؛ ثم أخذ المهمة في العام التالي اليوغسلافي أستاذ الرسوم الجدارية الفريسكو لازكي»، ويذكر النجار: «في هذا العام ١٩٥٩ كلّفنا أستاذُ الجداريات اليوغسلافي لازكي نحن طلاب الصف الثاني: راكان دبدوب وأنا وسالم الدباغ برسم سياج معهد الفنون الأمامي هذا». وهنا معلومات جديدة ثمينة.

جدارية جواد سليم أعلاه. وتحتها، الجدارية مجهولة المؤلف



الجدارية مجهولة المؤلف الأولى في سياقها المعماريّ في منطقة الكسرة في بغداد. ويظهر فيها بعض رموز (الثورة): العقيد المهداوي في الوسط، والمقدم ماجد محمد امين يميناً.

هنا نحن في السياق الثقافيّ والتشكيلي الحماسي في عراق «ثورة» ١٤ تموز ١٩٥٨. ثمة صورة مهمة أخرى عن الموضوع نفسه وبالطريقة ذاتها، لفنان مجهول الهوية. أنها جدارية ثانية مجهولة المؤلف تصوّر نضال الشعب العراقي، منجزة في الذكرى السنوية الأولى لثورة ١٤ تموز ١٩٥٩، وكانت معروضة في مكان ما في بغداد. مما يَظهر معه (وما يعزّز) أن تنفيذ جداريات عن الموضوع كان دارجاً وشائعا تلك السنة، وهي السنة التي أنجز فيها سليم جداريته المفقودة.

من الواضح عبر النماذج الأربعة، بما فيها جدارية جواد سليم، إن ظاهرة الجداريات السياسية كانت رائجة في البلد تلك السنة. نحن لا نعرف رسّامي ثلاث جداريات منها، لكننا نكاد نقطع إنها كانت تستهدي تشكيلياً بأنماط مدرسية محدّدة، وبأعمال معروفة لم يكن نصب الحرية من بينها لأنه افتتح عام ١٩٦١. كانت مفرداتها التشكيلية مباشرة، غير إيحائية، لأنها كانت تخاطب المتلقي «الحماسيّ» لغرض سياسي واضح. كان للمناخ السياسيّ العارم الصاخب المهرجانيّ دور في ذلك وفي جدارية جواد سليم المفقودة أيضاً. الأعمال الثلاثة مجهولة المؤلف لا ترقى بدورها لجدارية سليم التي خرجت من المناخ نفسه مُزوّدةً بعُدّة جمالية وتقنية محمودة.

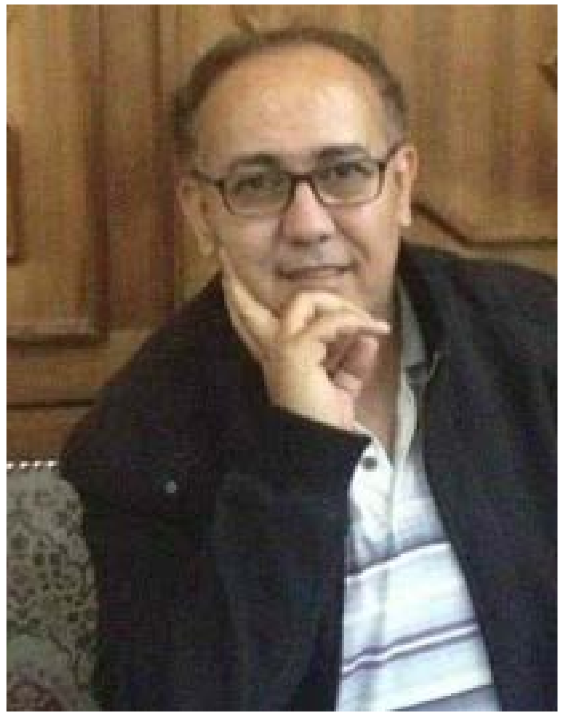
الجدارية مجهولة المؤلف الثانية في سياقها الاجتماعيّ في مكان ما من بغداد.

الجدارية مجهولة المؤلف الثالثة في مكان عام في شارع الرشيد عام ١٩٥٨.

وهج الشعر في رحاب التشكيل الفني:

قراءة في أعمال الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي

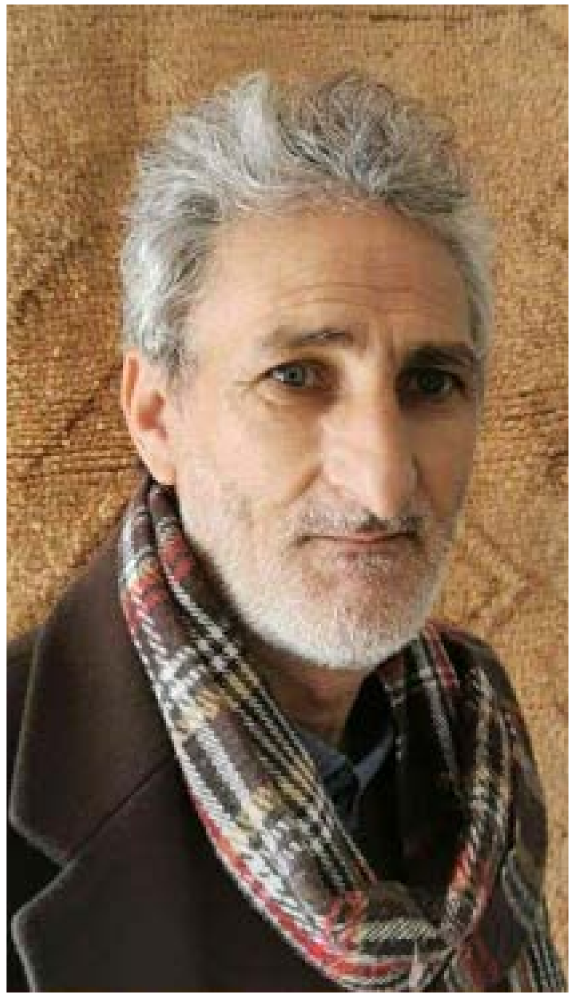
يأخذ الشعر الكوني مكانه الأثير في لوحات الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي بحيث يحضر فيها عن طريق تماسين متكاملين، تماس ظاهري وتماس باطني. التماس الظاهري يتجلى في وهج الحروف ولمعان الكلمات وهي تحضر في قلب هذه اللوحات التشكيلية الفاتنة، هذا القلب النابض بالألوان الدالة على كنه الحياة في وضوحها الغامض وفي غموضها الواضح، والتماس الباطني يخترق هذه الألوان في حد ذاتها ويمتزج بها أيما امتزاج بحيث لا يكشف عن نفسه إلا بواسطة الإشارات الضوئية المنبثقة من ظلال الألوان التي تملأ فضاء هذه اللوحات التشكيلية نفسها وتمنحها ألق الوجود الفني المتميز.



د. نور الدين محقق
المغرب

من أعمال الفنان ضياء العزاوي

هكذا نجد في لوحة «بين النطق والصمت» حضورا قويا للكلمات المكتوبة في إطار أفقي يدل على الرغبة في جعل هذه اللوحة التشكيلية عبارة عن ورقة كتاب مليئة بسحر الكلمات التي بقدر ما تُظهر المعنى بقدر ما تسعى إلى إخفائه، وهي كلمات مُستقاة بعناية من دفاتر الصوفي العربي الكبير محمد بن عبد الجبار النفري. هذه الكلمات التي تقول ما يلي «وقال لي، بين النطق والصمت برزخ فيه قبر العقل وقبور الأشياء». وهي كما نرى كلمات غاية في العلو الرمزي البعيد.



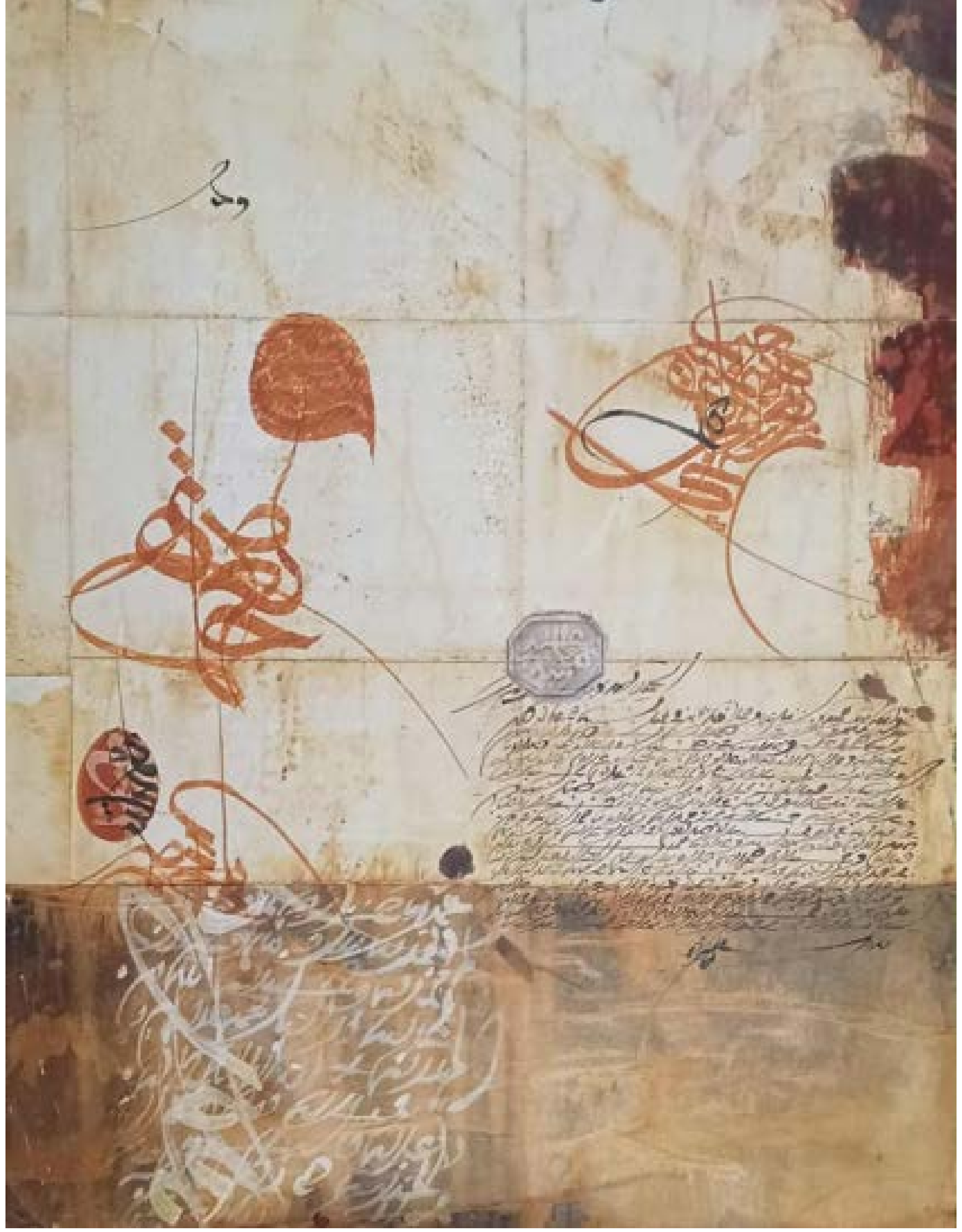
الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي

إن الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي وهو يسعى للقبض على هذه الكلمات الصوفية من خلال عملية بناء تشكيلي مذهل، ومن خلال حضور كل من اللون الأسود واللون الأحمر، المعبرين عن لوعة المحبة الناطقة في صمت والصامتة في نطق، يمنح للأفق التشكيلي المغربي سعة في المعنى ورحابة في إمكانية التأويل الذي لا حدود لتعبيريته الجمالية التي تشع نورا وتملأ الفضاء، فضاء اللوحة، بسحرية فنية فاتنة.

وفي لوحة أخرى مُستوحاة من كلمات هذا الصوفي العربي الكبير نفسه، محمد بن عبد الجبار النفري، تحمل عنوان «معنى الحب»، نجد أن الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي، قد شيد عوالمها بفنية تشكيلية مذهلة، بحيث جعل من الدوائر ذات اللون الأصفر المائل إلى الحمرة تخترق فضاء اللوحة الأوسط بطريقة فنية ساحرة، وجعل من التموجات الخطية التي تكاد تحمل نفس اللون تمر في وسط هذه الفضاء التشكيلي نفسه وتقسمه إلى شطرين متساويين، يكاد كل شطر منهما أن يمحي الشطر الآخر في تناسقية متكاملة. أما الكلمات أو الرموز المعبرة عنها فهي تنزل من أعلى إلى أسفل بالنسبة للناظر إليها من فوق أو وهي تصعد من أسفل إلى أعلى بالنسبة للناظر إليها من الأسفل. ولكي تتضح للمتلقي إمكانية الغوص في عوالم هذه اللوحة القوية بجمالها الفني الرمزي، لابد من استحضار الكلمات المتلامسة معها شكلا ومضمونا، وهي الكلمات التي تُعلن عن معنى الحب من خلال هذه الحوارية الروحية العميقة «قال ما الحب؟ قلت وصف من أوصاف الرضا/قال ما الرضا؟ قلت وصف من أوصاف الاصطفاء/ قال ما الاصطفاء؟ قلت وصف من أوصاف النظر. / قال ما النظر؟ قلت وصف من أوصاف الذات. «

هكذا يتبين لنا ونحن نرى جمالية هذه اللوحة الفنية التشكيلية وهي تغوص في عوالم الكلمات الصوفية وتحولها من إطار الحروف إلى إطار الألوان، أن الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي وهو يقوم بذلك، فإنه كان يعيشه بكل وجدانه الداخلي ويسعى لعملية القبض عن معنى الحب في تساميه الحروفي وفي سحرية ألوانه على حد سواء.

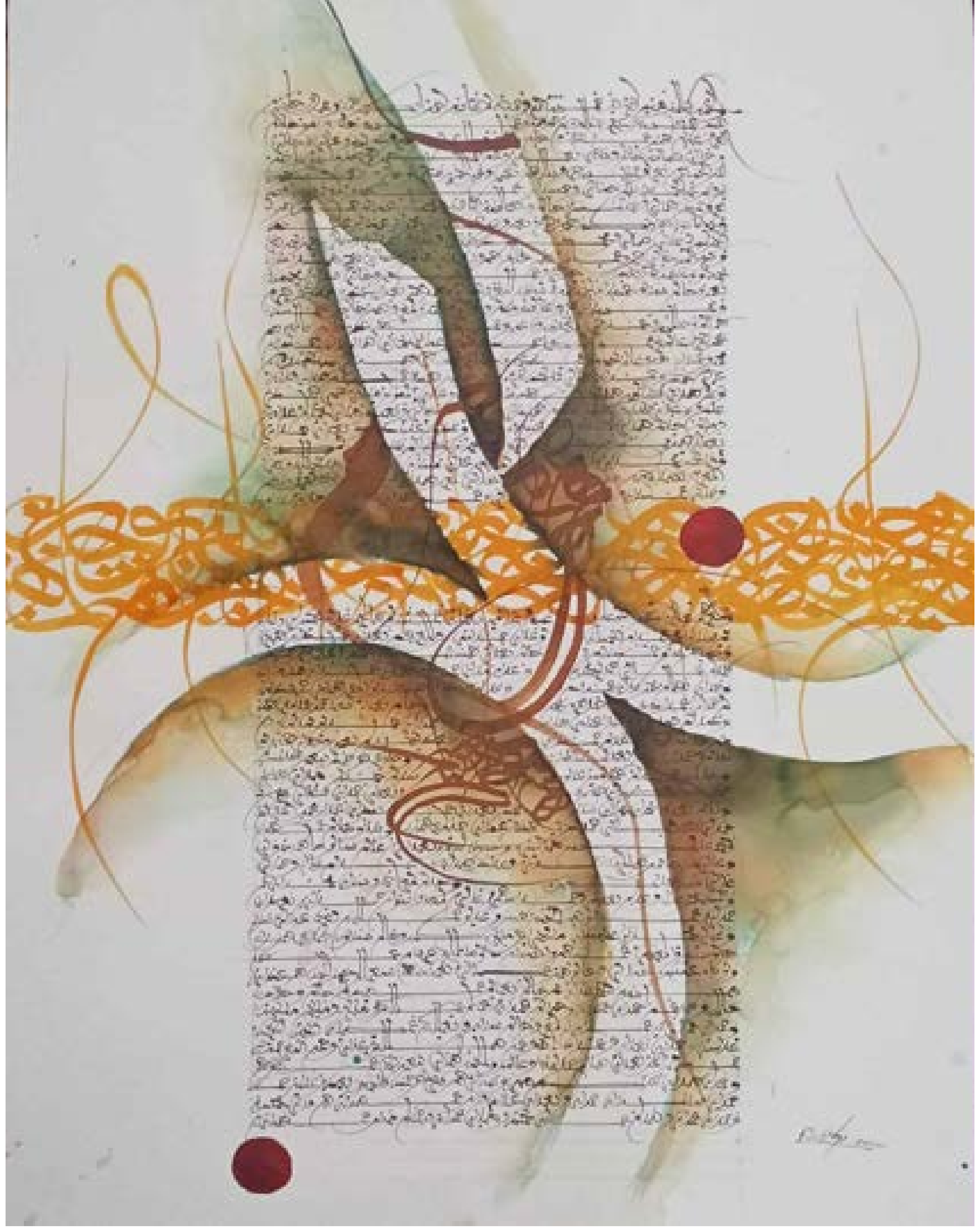
وكما تعامل الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي مع عوالم هذا الصوفي العربي الكبير محمد بن عبد الجبار النفري بكل هذا الغوص الفني الروحي العميق فقد تعامل بنفس هذا العمق مع كتاب وشعراء ومفكرين آخرين، نستحضر منهم على سبيل التمثيل وليس الحصر كل من الشاعر الهندي



الكبير رابندرانات طاغور والشاعر الفرنسي العميق شارل بودلير والشاعر والمفكر المغربي نور الدين محقق، والشاعر البرتغالي الألمعي فيرناندو بيسوا والشاعر الألماني العميق يوهان غوته والشاعر العربي الكبير أدونيس والفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه وغيرهم.

في كل هذه اللوحات التشكيلية التي قام بإنجازها هذا الفنان التشكيلي المغربي وهو يقترب من الشعر المغربي والشعر العربي والشعر الغربي، قديمه وحديثه، كان يغوص في معاني الحروف ويمنحها طاقة تعبيرية كبرى من خلال تمازج الألوان التي تتراوح بالخصوص بين الأصفر والبني وبين الأسود والأحمر في تناغمية روحية موغلة في العشق الكوني اللانهائي.

إن الفن التشكيلي هنا وهو يظهر بهيا في فضاء هذه اللوحات الفنية، يتحول إلى مرايا لونية للكلمات الشعرية، ويعلن عن نفسه من خلال المتاهات الرمزية التي تشكلها وفق رؤية هلامية لا يمكن القبض عليها إلا من خلال التأويل العارف بكنه الكلمات وأسرارها ودلالات الألوان وخباياها البعيدة.



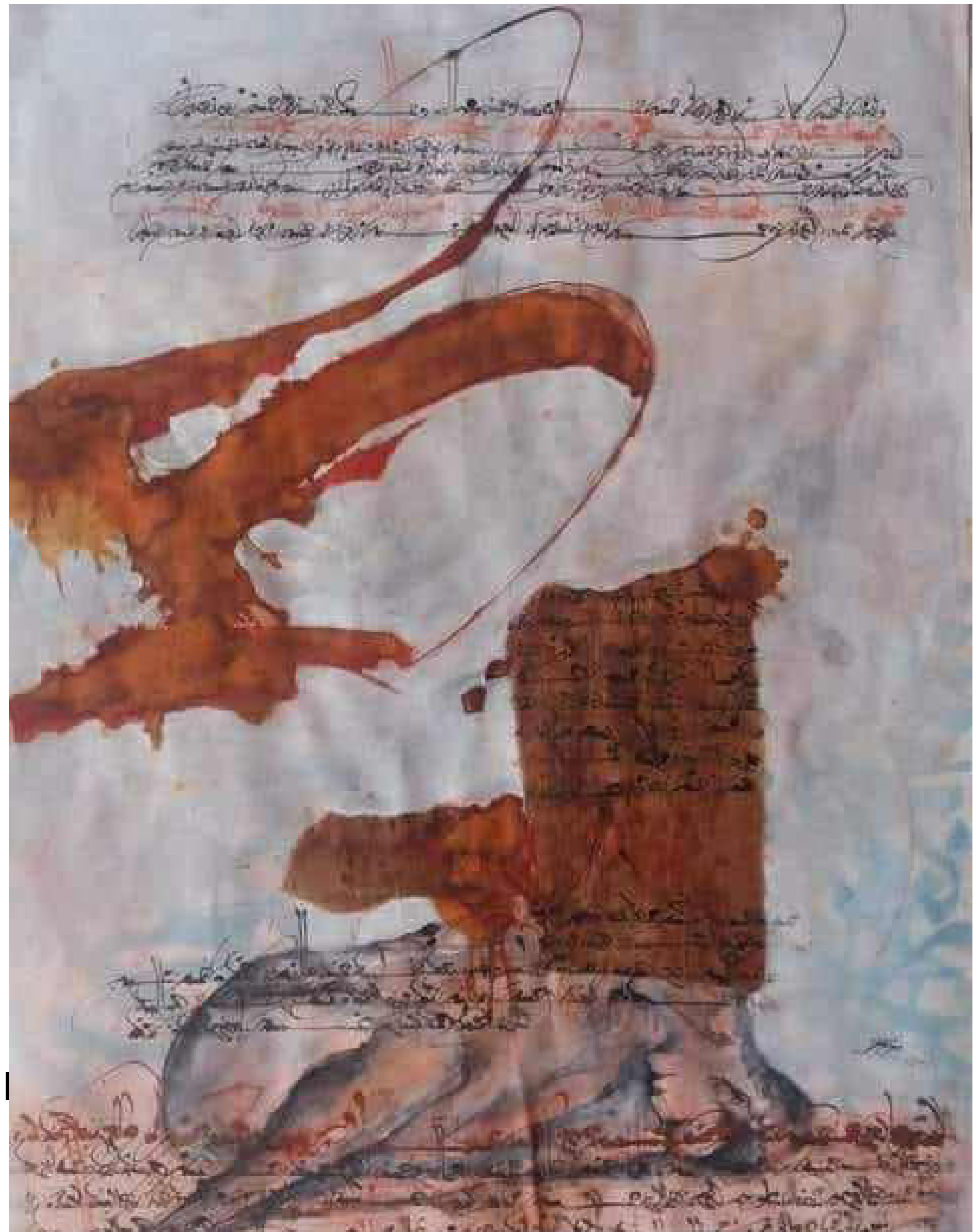
إن الفنان التشكيلي المغربي لحسن الفرساوي يتميز بصدق فني هائل، فهو عاشق للحروف ومدرك بهي لكل ما يعتمل في ذبذبات أصواتها من أرواح ناطقة، من ثمة فهو حين يسعى للقبض عليها من خلال الالتحام بها عن طريق الألوان، يختار اللحظات الروحية التي يتجلى فيها الإبداع بكل عنفوانه، تلك اللحظات المناسبة لرسم ما لا يمكن رسمه إلا عن طريق التشكيل الرمزي البعيد الإدراك.

يظهر كل ذلك في لوحاته التشكيلية التي تتميز بشفافية روحية عميقة، فهي تعبر عن ذات شاعرية بامتياز ومرهفة حد الوجع ومعبرة عن كل ما يحيط بها من عوالم أحسن تعبير.

من هنا، نرى أن هذا الفنان التشكيلي الحروفي المغربي لحسن الفرساوي، يبني حدائق فنية تشكيلية خاصة به، الداخل إليها مسحور بجمالياتها الساطعة والخارج منها لابد أن يحمل من أزهارها الشيء الكثير، ذلك أنها حدائق فنية تشكيلية تبقى معلقة في القلب الإنساني وتظل بقوتها الرمزية الكبيرة معبرة عن كل أسراره.

من هنا تتحول اللوحة التشكيلية وهو يقوم بعملية رسمها إلى أيقونة رمزية موغلة في التعبير البعيد، بحيث لا تكاد تكشف عن معانيها لأي أحد، إلا لذلك العاشق المولع بتدفقية الألوان وبالقدرة على عملية إدراكها وهي تتحول باستمرار من خلال زوايا النظر إليها. وهو ما قد يجعل منها لوحات تشكيلية ساحرة، لكنها تتميز بالغموض الفني الهائل. ولكنها وهي تلتقي بالشعر، وتعبر عنه بشكل من الأشكال، كما يلتقي هو الآخر بها، ويعبر عنها بكل ما يملكه من طاقة تعبيرية مليئة بالاستعارات التي يحيا الإنسان بها ومن خلالها، تكون قد حققت هدفها الفني النبيل المتمثل بالضرورة في خلق الجمال الفني أو على الأقل المساهمة في عملية خلقه.

من هنا ، تبدو لنا الأعمال التشكيلية التي يقدمها هذا الفنان التشكيلي المغربي المتميز أعمالا فنية موغلة في التعبير الجمالي وفي محاولة القبض على المعاني المنفلتة باستمرار وذلك من خلال الغوص في روح الكلمات الشعرية والسعي الحثيث لتحويلها إلى أشكال فنية مختلفة في بنائها لكنها تلتقي في البرزخ الفني الجامع بين الكلمات والحروف من جهة وبين الألوان والخطوط من جهة أخرى .وهو ما يجعل منه فنانا تعبيريا بامتياز ، يوحد بين الفكر الصوفي العميق وبين الشعر الفكري الملهم وبين الرسم بالألوان في بوتقة فنية متكاملة لا يقدر عليها إلا كبار الفنانين التشكيليين في العالم كله ، وهو واحد منهم ، ينتمي إلى سلالاتهم العالية بدون ادعاء فني زائف ، بل بنسب فني حقيقي.



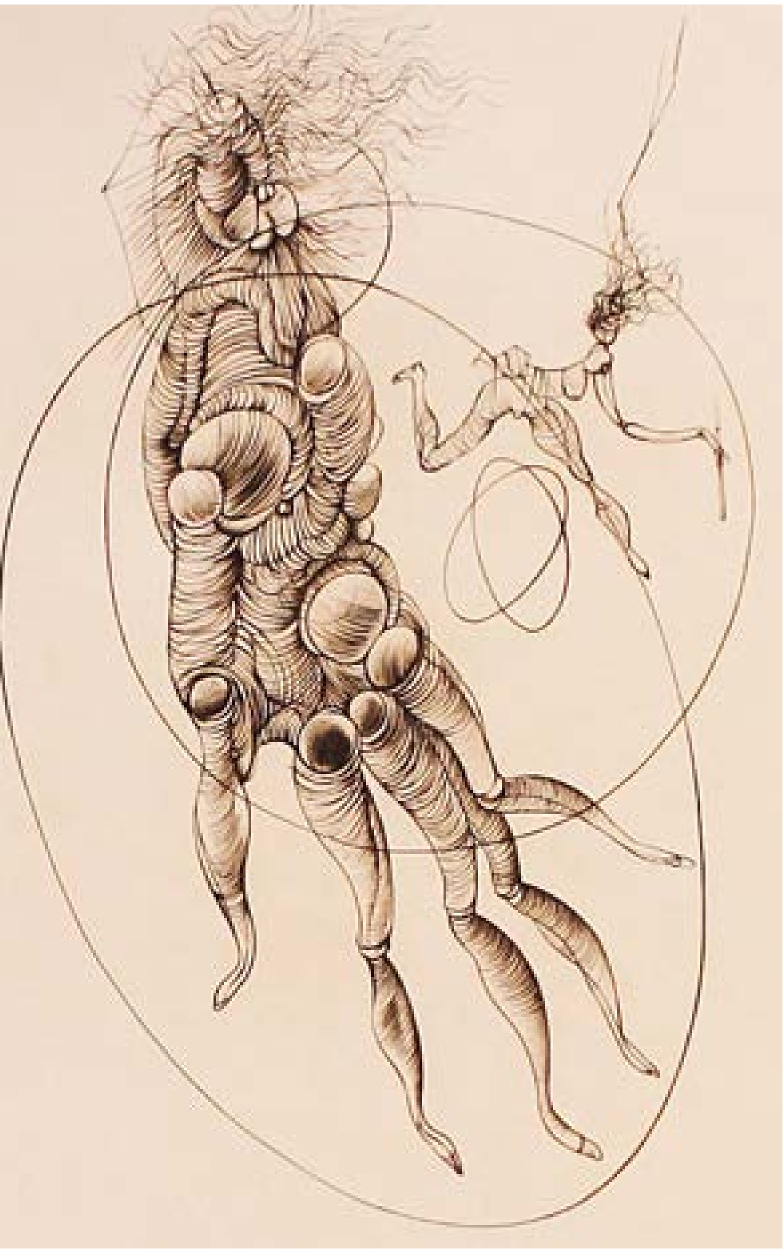
قيامة السريالي البذيء

"الفنُّ سرَّةُ العدم"

. ماريان ماتكوفيتش

ليس الفن سوى لعب بجثة المقدس، كعبث ينطوي على سحر فارق، أو كعين فسفورية في منتصف بطن الزمن، تتسع تلقائيا حفرة في رأس العالم، يُشرف على اتساعها العدم الأصيل، الذي يتجلّى في تجربة فنان تدميري كـ«هانز بيلمر».

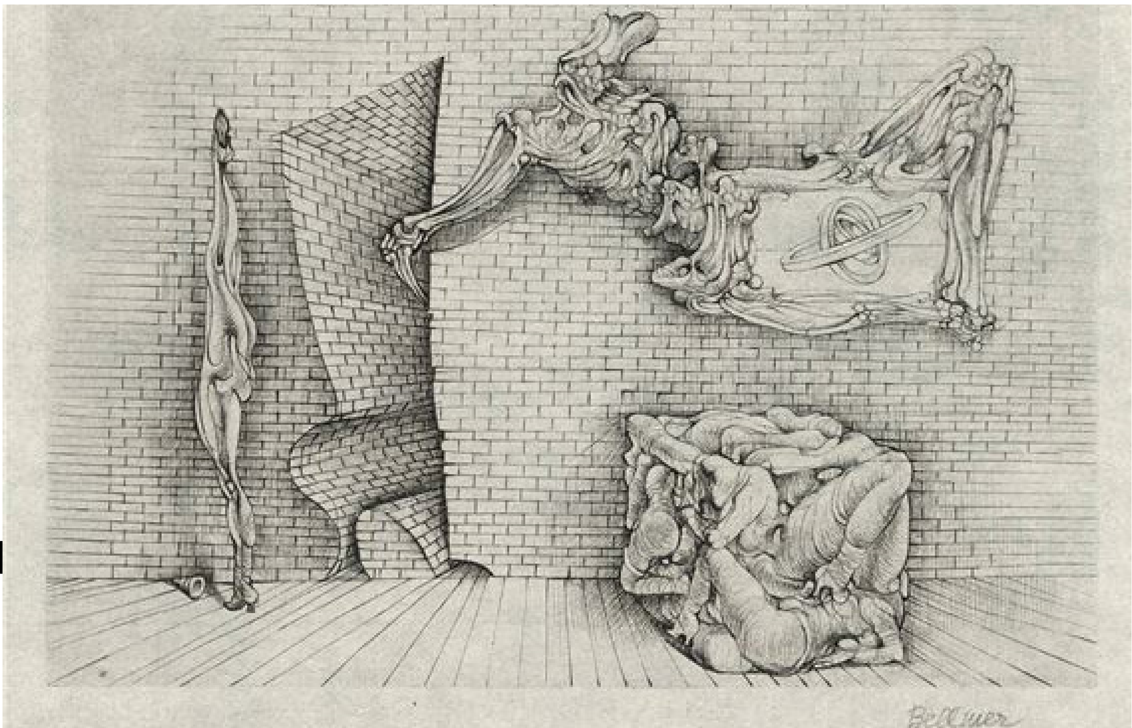
محمود هدايت
العراق



في أعماله يُظهر «بيلمر» توقه إلى ضرورة امتلاك الفن حسّا قياميًا، أي أن يدخل عالم الفن برغبة في المحاكمة الدائمة، وألّا يتساهل في التطرف لتجربته، وينبغي على الفنان أن يكون على أهبة الاستعداد لمحاسبة نفسه، بتجديد فهمه لاحتياج المرحلة لفنه.

لكل فنان تدميري قيامته الخاصّة، هذا ما تُظهره تجربة «هانز بيلمر» – السريالي الذي أتى إلى الفن بخيالاتٍ لا تُردّ، كما لو كانت مغامرة (نيكروفيلية)، حيث الأجساد تجامع موتها، برزخا إيروسيا، يضع العين على محكّ فزعٍ انجماديّ.

عندَ مراجعة الأرشيف الفني لهذا الفنان، لا شك أننا سنجد أنّ الفن لديه لا يعدو كونه محاولة لإعادة إنتاج الرغبة الجنسية، وفقا لاحتياجات « مستحيلهُ الشهواني»، كما يظهر ذلك بوضوح في كتابات «جورج بتاي»، حيث تُعدّ الصدمة خطوة أولى وأخيرة في السعي نحو استكشاف الحواس وتجديدها إيروسيا.



بيلمر لا يرسم فحسب، بل يبتكر صاعقته الخاصة، لم تكن سرياليته مجرد بيانات تعليمية، بل كانت انقلابًا محضًا على العالم والفن على حدٍّ سواء، فيما تبدو أعماله كخيطٍ برقيٍّ يضرب العين فجأة.

لقد تجاوزت أعمال «بيلمر» كل الخطوط الحمراء التي وضعت كمحذورات لا يسمح للفنان تخطيها، ولم يخطر في باله سوى الإكثار من العبث بأرشيف العين الفني، أي أنّهُ كان يبحث عن عين تزداد حدّة رصدها في معانقة صورة النار الماثلة فيما يرسمه من أجساد موغلة في البذاءة والتفكك. فكانت سرياليته قريبة إلى حدّ كبير من عربدات السريالي الانفصالي «جورج باتاي».

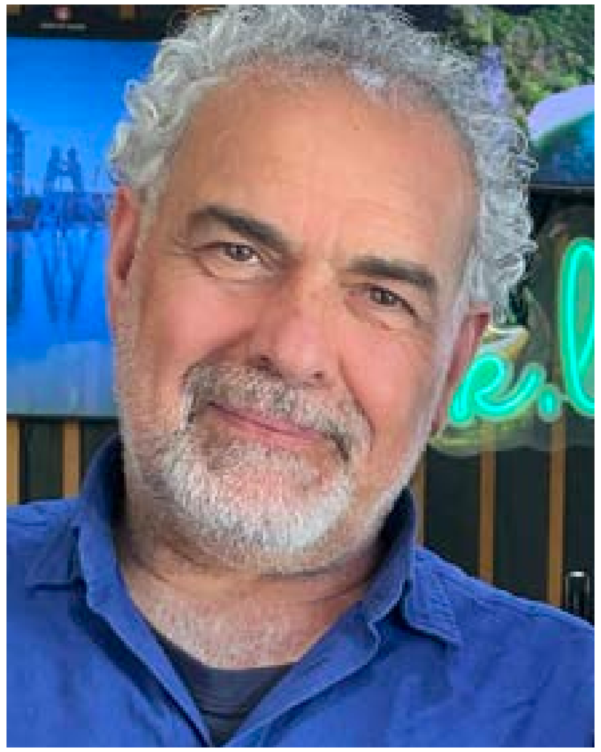
حين مشاهدة دماه، تتبادر إلى الذهن صور ساحر يخيط الأحلام بأعصاب العين الباطنية، أما العمل الفني، بالنسبة له، فلا يعدو كونه مجرد كهربة للعين بما يطفو على سطح الرؤية من بذاءةٍ هجوميةٍ. إنّهُ لا يرسم، بل يفتك، ويقتلع خمول العيون من جذورها العصبية، ويلقي بها طعما للغربان.

مثّلت أعمال« بيلمر» تحوّلاً هائلاً في تاريخ الحركة السريالية؛ فقد استُقبلت على أنّها قدّاسٌ تهديميٌّ في كنيسة بريتون، حيث تعامل بيلمر مع الفن كما لو أنّه تعازيم لجرثمة الرؤية، فبدت أعماله كفطرياتٍ سوداء في عين المشاهد.

وهكذا، يظل هانز بيلمر سرعوفًا مستلقيًا على شجرة الفنّ، كما لو كان قيامةً رابليهيةً لفنٍّ تدميريٍّ لا يُشبه إلّا عوالمه الفاضحة.

حدثان في جسر كوزند في برلين

لم أشعر بالغربة طيلة أيامي في الجانب الغربي من برلين، في منطقة "كوزوند برونن"، وتحديدًا في حي "فيدنغ"، خلال معرضنا المشترك مع صديقي الفنان المدهش يونس العزاوي. برلين، مدينة الحرية والفوضى؛ تكمن حريتها في تنوعها الثقافي، وتبرز فوضاها في روح التمرد التي يعيشها مبدعوها وشبابها. إنها مدينة التنوع المدهش، التي لا تزال تحتفظ بالبراءة في ملامحها وفي طبيعة ناسها.



كريم سعدون
العراق

صور الاديب العراقي فاضل العزاوي خاصة بـ أغورا آرت

وليس غريبًا أن نجد فيها شاعرًا كبيرًا، له أثره العميق في الشعر والأدب العراقي والعربي، هو (فاضل العزاوي)، المولود في كركوك؛ المدينة التي احتضنت بدايته الأولى، وشهدت تألقه في بيانه الشعري الذي أعلن فيه ولادة "جماعة كركوك" كاتجاه تحديثي مهم بعد حداثة السياب الأولى. كركوك، المدينة التي عرفت انفتاحًا ثقافيًا وتنوعًا مدنيًا يشبه إلى حد كبير تنوع برلين، المدينة القادرة على أن تستحوذ على زائرها كما تستحوذ على من يختار العيش فيها. (فاضل العزاوي)، مبدع مخلوقاته الجميلة، والرائي في العتمة، تتجلى في المسافة بين كركوك وبرلين ملامح التجديد الذي اجترحه في مسيرته شاعرًا وروائيًا. التقيته في مكان جميل، رفقة شقيقه الفنان يونس العزاوي، وكان الحديث معهما ممتزجًا بالحياة، دون أن يعكر صفو اللقاء شيء. فاضل العزاوي، بتواضعه الجميل وبساطته التي تختزن مكانته الثرية، يعطي صورة صادقة عن المبدع الحقيقي؛ ذاك الذي يصوغ حياته كما يصوغ نصوصه المنفتحة التي يُشار إليها بإعجاب.

كان القائمون على إدارة قاعتين معروفتين قد ارتأوا إقامة معرضين في الوقت نفسه، مع افتتاح متعاقب زمنيًا؛ حيث افتُتح المعرض الأول في قاعة العرض الواقعة في شارع كولونيستر ١٢٠ في الساعة السادسة مساءً، ثم افتُتح المعرض الثاني في قاعة العرض بشارع فرينولدر ٢١ في الساعة الثامنة من مساء اليوم نفسه.

الفرق بين القاعتين أن الأولى تستقطب جمهورًا مختلطًا من الفنانين ومتذوقي الفن وغيرهم، بينما تضم القاعة الثانية جمهورًا محددًا من الفنانين والكتّاب والمهتمين بالفن.

استمر حفل الافتتاح حتى ساعة متأخرة من الليل، وسط نقاشات حول الفن والحياة، وتخلله حديث تعارف وتبادل للآراء. ضمّ المعرضان ٤٦ عملًا فنيًا توزعت على جدران القاعتين، وقد نُفذت باستخدام

تقنيات مختلفة على قماش الرسم وعلى الورق.

العزاوي فنان كبير، يعرف ما الذي يريده من فنه، وماذا يرسم، وكيف ومتى يرسم. فهو يحمّل تفاصيل أعماله قوةً تجذب عين المتلقي، وتدخله إلى عالمٍ آخر معقد، بعد أن يظن أنه يرى عالمًا مألوفًا سبق أن شاهده من قبل.

الأشكال المرسومة، رغم انتمائها إلى الواقع الحقيقي بفضل حضورها الأولي، فإنها تخلق لنفسها وجودًا حقيقيًا كاشفًا عن معنى الوجود. العيون تشارك في رسم تلك الحقيقة؛ فهي تبحث عن مغزى ذلك الوجود.

أما مشاهدة أعمال يونس، فهي متعة حقيقية، أجد فيها ما لا أجده عند غيره. واللقاء معه عن قرب يعزّز من التعرف على المشتركات التي تجمعنا في أعمالنا وطريقة تفكيرنا، كما يتيح الاطلاع عن كثب على مستوى التقنيات المستخدمة ومدى انسجامها مع عمق التجربة.

إن رسوم العزاوي تتطلب الاقتراب منها، فالمتلقي لا يراها فحسب، بل يحتاج إلى تلمّسها داخليًا، من خلال خيوط التواصل اللحظي معها. وحين يفعل، يغرق في زمنٍ آخر، يتشكّل فيه عالمٌ مفعم بالاستقلال، والحرية، والسلام الروحي.

ورغم الطابع "التشييئي" الذي قد يكتسبه عمله الفني، إلا أن العزاوي يضفي عليه مبررات وجوده الحقيقي الجديد، فيعبّر من خلاله عن رؤى تتجاوز الشكل، نحو الجوهر. إن تجربة التمعن في أعماله عن قرب مهمة للغاية؛ إذ بالإضافة إلى التقنيات المستخدمة في إبراز هذه الأعمال، فهي تحمل طاقة روحية مثيرة. فالعزاوي

يمتلك وعيًا بصريًا حادًا، وقدرة عالية على التمييز والفرز، وفكرًا نيرًا مشبعًا بروح الحرية والسلام والإنسانية. ومن هنا تستمد أعماله طاقتها وتأثيرها. وفي المطوية المرافقة للمعرض الثاني في جاليري "كلتور بالاس العالمي"، كتب القيّم على المعرض، الفنان والناقد هنريك ياكوب:

"يستطيع يونس العزاوي أن يرسم كل شيء: القريب، والبعيد، وكل ما بينهما. محطات المترو، الأشخاص الواقفون في الحانات أو في الغابات المحلية، وحتى صور فان جوخ الذاتية الجديدة.

لا يبدو أن هناك شيئًا ثابتًا أو مكتمل الرسم؛ فالخطوط في حالة دائمة من التحلل، وكأن الرسام - بسبب إحجامه عن الاستمرار - أوصى لوحاته بأن تواصل رسم نفسها ببساطة.

إن هذا الضبط التصويري الماهر هو ما يضع صور العزاوي المكثفة في حالة متلألئة من التعليق، ويسمح للطبقات المختلفة من الطلاء المتراكبة بالتفاعل بحرية، محدثة الأثر المطلوب.

يجد المشاهد نفسه في قلب عملية الرسم، أمام مشهد لبناء لوحة رائعة، ويُسمح له بأن يكون جزءًا مؤقتًا منها، مضيفًا في ذهنه كل ما قد يكون غائبًا عنها»".

ويستطرد الفنان هنريك في الحديث قائلًا: إن كريم سعدون يعمل على مستوى مختلف ومعقّد في معالجة الصورة، وتطبيق الألوان والخطوط. في أعماله المتعددة الوسائط، تلتقي الأشكال ذات الطابع النحتي، والرؤوس التي تحمل ملامح قديمة، والصور التوضيحية التي تُذكّرنا بالسيارات، مع بقايا الزخارف، والخطوط، والأرقام، والكتابة. كل شيء يتشابك عبر الطلاء المتكرر والتعتيم المستمر. تُذكّرنا صور كريم سعدون بسبورة مدرسية لم تُمسح جيدًا، إذ تظهر عليها ملاحظات الدروس السابقة مع كل استخدام جديد للطباشير. ومن خلال هذا الكمّ الهائل من المعلومات، والتقليص المتزامن لأساسيات الخط المرسوم، تبدو الأوراق وكأنها رسوم قديمة أو دليل إرشادات يصعب فكّ شفرته بالنسبة للعالم أجمع. كنا نتطلع إلى هذا اللقاء بين المتزامن وغير المتزامن، بين ما لم يحدث بعد وما لم يَعُد يحدث، بين الشرق والغرب، وكل شيء آخر ممكن. قال العزاوي «لقد نمت طويلًا وها أنا ذا أستيقظ» هذه المقولة أتذكّرها دائمًا، وعندما شاهدت أعمال كريم سعدون، أحسست أنني أستيقظ من نوم عميق لأتأمل تفاصيلها، وما تحويه من دقة تعبير، وحسّية نابعة من مرونة وانسيابية خطوطه، وتكوين أعماله. إن شخوص كريم سعدون مستلّة من واقعنا،

لكنها حُلمية، وكأنها تدعونا إلى رؤية مستقبل الفن الحديث، وحداثة التكوين في لوحاته. كريم سعدون شخصية حُلمية وواقعية بشكل غريب ونفسي في آنٍ معًا. تنقلني أعماله إلى عالم غريب، حسيّ، غير مسبوق في عالم الفن. وقد يتوهّم المتلقي، للوهلة الأولى، وجود تشابه أو تكرار، لكن كريم فنان متفرّد، ينسج عالمه الخاص. إنه إنساني، شبحي، كافكوي. شخصيًا، أحب أعماله، فهي مفعمة بفلسفة إنسانية عميقة، وتتغلغل في تأريخ الفن والإنسانية. يمكن لأي متلقٍّ يمتلك حساسية فنية أن يكتشف في دراسته للخط، وفي التعابير الظاهرة على وجوه شخوصه، وكأنها أجساد آتية من عالمٍ آخر غير عالمنا، أو تنتمي إلى عالم كابوسي. وأرى أن هذه السمة نابعة من قوة التعبير، وعمق الفكر الذي تحتويه تلك الأعمال. وبغض النظر عن التقنيات المستخدمة في الإظهار، فإن ما يقدمه هو تجربة فلسفية وروحية.

اقترح يونس تسمية المعرضين بـ "حقول القوة"، مشيرًا إلى أن في الأمر بعض الصعوبة، فليس من السهل استخدام هذه التسمية لما تحمله من دلالات متغيرة وواسعة، تنفتح على معانٍ متعددة. وهذا صحيح، إذ إن الأعمال المختارة للعرض لم تكن ضمن المعايير التقليدية للوحة، بل جاءت مضادة لها، لا في بنائها أو لغتها التعبيرية فحسب، بل في الفكرة الفلسفية التي تنطوي عليها، واهتمامها بالإنسان والوجود. فهي أيضًا عملية روحية تبدأ بدراسة الخط المناسب فيها، وصولًا إلى قوة الفكر الذي تحمله. فالخط، وما يتبعه من تلوين، لا يشكّلان مجرد تمرين آلي خاضع لمعايير أكاديمية محددة، بل هما تعبير عن طاقة داخلية تتجاوز الإطار المدرسي. وما يجمع هذه الأعمال في انسجامها هو اشتراكها في سمة "عدم الاكتمال"، إذ لم يكن الفنان يعرف متى ينتهي العمل، لأن انشغاله فيه نابع من "حقول قوة" مختلفة: من قوة البناء في الخط، والحرية في توزيع اللون، إلى قوة التعبير والفكر الكامن في كل تفصيل. وأعتقد أنه إذا سُئلت مرة أخرى عن منابع هذه القوة، فسيكون جوابي مختلفًا، لما تحمله الكلمة من دلالات لا نهائية. أتفق مع يونس أيضًا فيما أشار إليه من أن إيقاع الاسم "حقول القوة" يعكس معايير مختلفة في تلقي الأعمال، بدءًا من كونها تنتمي إلى تجربتين فنيتين مختلفتين من حيث البيئة التي تحتضنهما، رغم اشتراكهما في الجذور الأكاديمية والبيئية. وهذا يثير تساؤلات جادة حول المشترك بين التجربتين، والتأثيرات التي دفعت إلى اعتماد أساليب تقنية تُبرز ميلًا للتجريب لدى كل منّا، مما يعزز من قوة العمل الفني. وتنبع هذه القوة أيضًا من الاختزال الشديد في بنية العمل، من خلال تخلصه من الزوائد التي قد تُشتت متعة التلقي، مما يفتح المجال أمام تفاعل أعمق مع المعروض. إن تجربة العرض المشترك بين فنانين تُعدّ مثيرة وممتعة، وتُقدِّم درسًا مهمًا في كيفية مشاركة الآخر الجهد، والخروج بالعرض التشكيلي من إطار الفردية إلى شراكة حقيقية. فحين ينسجم الفنانان في رؤيتهما للعمل الفني بوصفه منجزًا إبداعيًّا ذا حساسية خاصة، فإنهما يتجاوزان خطر التصادم بين التصورات الروحية والحسية. وتزداد المتعة حين أرى أعمالنا معلقة على الجدران، وفق تراتبية منسجمة، لا تمنح المتلقي فرصة لرؤية حدود فاصلة بينها. ثمة خيط دقيق، روحاني، يربط بين دلالاتها، ويشير إلى اشتغال غير تقليدي على الجسد. قد يظنها البعض تمارين لاكتشاف غرابة الحياة، لكن العمق الكامن فيها يدعو المتلقي لتأمل بعدها الوجودي. الحياة، في جوهرها، حرية تزدهر بالسلام، وبالدهشة المستمرة الناتجة عن الاكتشاف ولذته. ولهذا، فإنني أعدّ هذين المعرضين تجربة غنية. فالعمل مع فنان يمتلك تجربة مميزة وعلاقات واسعة مع فنانين معاصرين في برلين، يجعل من التفاهم الفني بيننا خطوة نحو علاقة تتأسس على الروحانية والبحث في وجودٍ مُهمّش، مُعرّض دومًا للتفكك. وهي مشتركات تجمعنا، وتقرّب المسافات بين تجربتينا، وتدعم انسجامًا خفيًا بين أعمالنا، وهي تتجاور على الجدران. إحدى الميزات التي تطبع أعمالنا هي عدم الاكتمال، لأننا نعرف كيف نبدأ الرسم، لكننا لا نحدد متى ينتهي. وهذا ما يضفي عليها شيئًا من صفات الوجود ذاته. كما قال الناقد والفنان الكبير أسعد عرابي: «كريم سعدون يرفع يده، مثله مثل زميله يونس العزاوي، في لحظة انفعالية غير متوقعة، لأن كليهما لا يعرفان معنى اللوحة المكتملة؛ فالشكل في حالة تمورٍ وتحولٍ دائم، لا يقبل سكونية الاكتمال».

تحت جليد اللامرئي

سياحةٌ بصريّةٌ في أرخبيلات اللون والتجربة

ملف خاص عن الفنان

ضياء العزاوي

الصور من موقع الفنان
ومن محرك البحث (جوجا)
ومن مواقع التواصل الاجتماعي

أدونيس

عشر أطروحات
حول ضياء العزّاوي: ومداراته الإبداعية

– I –

يفتح لي، شخصياً، ضياء العزّاوي في مساراته التشكيلية، أفقاً واسعاً لمتعة البصر والبصيرة، في آن. هكذا أقرأ أعماله بوصفها لغَةً تشكيليَّة، ولغَةً فكرية - حضارية، دون انفصال.

وكُلٌ منهما تضيء أختها، وتوّسع حدودَها، علّواً وعمقاً.

في هذا ما قد يُفَسِر كيف يكشف هذا الحال الغياب في تاريخ الإبداع العربيّ، وغيابَ الحضور، حتّى أنّنا نقدر أن نصف مسيرته الفنّية بأنها فن استحضارٍ للغياب، غياب الهَوِية - الإبداع، وأنها في الوقت نفسه، فنُّ تأصيلٍ لهذا الحضور الذي تزعزعه ثقافة هذا الغياب، والتي يختلط فيها غالباً الإسم بالإثم. ونبدو، نحن الذين نُواكبه، كأننا نعيش تحت سقفٍ واحد لبيتٍ واحد كبيرٍ، متألّق. لكن في حركة لن تهدأ من التأرّجح، كأنّ الموّج العاصف هو الأساس الأول الذي ينهض عليه هذا البيت. هكذا، في جدليّة الغياب / الحضور، تبدو لحظة الحاضر في اعماله امتداداً للحظة البدايات - سومر، بابل، آشور. وتبدو خطوطهُ وألوانه وتشكيلاته كأنها خطوات ألحالمِ موغلةٍ في التّاريخ، تتشرّد في شوارع بغداد اليوم، وتتموّج في محيطاتِ هوائها وشمسها ومائها.

وأقول، فيما أتشرد أنا نفسي في أحضان هذه الجدليّة: الأجد ما يضيء الإنسان في فهم العالم، كمثل الفَن في مختلِف صوره وتجليّاته، ذلك أنه يمتلك طاقة خاصّة تؤثّر في العَقل والقلب، في النّفس والجسم - بماديتها ذاتِها، مباشرةً، وتلقائياً.

وتبدو لوحتُه في أحضان هذه الجدليّة، أنها حركة - لكن لا نحو « سرتها » وحدها، بل أيضاً، نحو عوالم الذّاكرة الحضاريّة، الذاكرة التي إذا نسيها الإنسان، ينسى نفسه ذاتها.

هكذا تقتضي لوحتُه من النّاظر إليها، لكي يفهمها ويتذّوقها، أن يقرأ ما وراءها، وما يحيط بها من جميع الجهات: أن يقرأ بالبصيرة التاريخية الحضارية ما لا يراه البصر، من جلجامش إلى محمد مهدي الجواهري، مروراً بالمتنبي، وألف ليلة وليلة، وقبلهما بالمعَلقات العشر.

بالمرئيّ تدعوك اللوحة لكي تحيط بأسرارها أن تفتتحَ أبوابَ اللا مرئي.

– II –

في موروثنا الثقافي / التقليدي انشقّاق بين لذّة البصر، ولذّة البصيرة انشقاق بين التأمل بالعين والتأمل بالفكر. العربيّ، تقليديّاً، أحد اثنين: إما أنّه « يفكر » أكثر مما « يرى »، وإما أنّه « يرى » أكثر مما « يفكر ». وأحياناً تميل بصيرته إلى إلغاء البَصر، أو يميل بصره إلى إلغاء البصيرة.

مع ضياء العزّاوي وشاكر حسن آل سعيد، تمثيلاً لا حصراً، يبدز الفَن التشكيلي العربي ثورةً ذاتيّة داخليّة يصبح فيها العمل الفني فكراً مرئياً. كمثل ما فعل امرؤ القيس وأبو نواس والمتنبي والمعري، تمثيلاً لا حصراً: أصبح الشعر عندهم فكراً مصوراً ومُمَوْسقاً. صار الشاعر الخلاق يَستبِصُر فيما يرى، ويرى فيما يُفكر. على النقيض من الدين: فهذا يقّدم التّعليم والتّلقين على البحث والتفكير، والزّينة والزّخرَف على التّشكيل والرَّسم.

واليوم تكتسب اللوحة الفنية أهميّة وقيمَة بقدر ما تكون مساحة للتأمل المزدوج: بَصراً وبَصيرة.

– III –

ضياء العزّاوي « مجنون » الفضاء الملحميّ - العربيّ الذي هو نفسه فضاءٌ مجنون. يقتحم ذاكرته التّراثيّة، معيداً النّظر في العلاقات بين ما مضى، على جميع الصعد، وما هو راهن، وبما يأتي عبَرةُ. الإسلام - ديناً، يجب ما قبله، والرهان تاريخياً يدور حول هذا السؤال: هل الفكر الذي يجّب ما قبله، يَجُب ما بعده؟ في كل حالٍ، قطع الإسلام – الدين بحصر المعنى مع الثقافات التي سبقته. لكن الإسلام -الثّقافة لم يستطع أن يلغي الإبداع، على الرغم من أنّه وَصَمُه، شرعاً، بأنّه بِدعة.

الإبداع - البُدعة تَغْلب على الدين - الشّرع، ولا نجد في التاريخ العربي شاعراً أو مفكراً يمكن وصفه بأنه كبير ومتديّن في الوقت نفسه. وقد تجرأ الفلسفة وأعلنوا أنّه لا يمكن أن يُفَسر العالم بالدين، وحده، ولا بُد من الاستعانة بالعقل. وذهبوا في هذه الشجاعة إلى ذرواتها العالية، فأطلقوا على الآخر المختلف، والذي يسّميه الشرع كافراً اسم « المعلم الأول » وهو، كما نعرف جميعاً أرسطو. وهي البادرة الأولى من نوعها في تاريخ التّفاعل الثقافي بين الذات والآخر في العالم كله. إضافة إلى الثورة المعرفية الكبرى التي حققها التّصوف، وغيّر فيها مفهوم اللهّ كما يحدده الّشرع الديني، ومفهوم الهويّة، ومفهوم العلاقة بين الذّات والآخر.

هكذا يبدو ضياء العزّاوي مع أقرانه الخلاقين في مختلف المجالات أنّهم يخوضون عراكاً ملحمياً فنّياً، معّقداً ويؤّسسوَن لأفق إبداعيّ جديد يخترق آفاَق « الجسد الديني » السائد، و« المخيلة الدينية » السائدة، ويبتكرون، انطلاقا من ذلك، معنى جديداً للثقافة والإنسان، والتاريخ.

ويمكن القول ان كثيرا من هؤلاء المبدعين أكثرُ من رسام، انه مفكر أيضا وهم جميعا راسخون على مسرح التشكيل العربي، لا بأدواتِ هذا المسرح، وحدها، وإنما خارجها أيضاً بأدواتِ الفضاء الملحمي.

– IV –

يتحرك العمل الفنّي الذي يبدعه ضياء العزّاوي في شبكةٍ تاريخية وإنسانيّة عرفت سلسلة من أشد المآسي البشريّة جحيميّة، وعرفت كذلك سلسلة من أعظم الفتوحات المعرفية بدءاً من ابتكار الأبجدية. إنها شبكةٌ عرفت التراجع والانهيار، وعرفت الطموح والصعود. عرفت الجموَد والتكرار والاجترار، وعرفت الجِّدة والابتكار والتّحول.

والتجديد الشكليّ هنا مرتبُط عضوياً بتجدد النّظر والفهم، وتجدِد البحث والمساءلة. وليس الفّن هنا نوعاً من السيرة الذاتيّة اللونيّة، كما هو الأكثر شيوعاً حتى الآن، وإنما هي بؤرة إشعاعِات، ثقافيّاً وسياسيّاً واجتماعيّاً. والمنجز الإبداعي هنا ليس، إذاً، منذوراً لكي ينزوي في عباءة متخفية، وانما هو يقظة وافق وصيرورة.

– V –

يُعنى ضياء العزّاوي بجماليّة العمل الفنّي في ذاته ولذاته، لكنه يُعنى في الوقت ذاته، وعلى نحٍو أخص، بطاقته على الكشف معرفياً وجمالياّ، وبفنّيته التّشكيليّة، من أجل ابتكار طرِق جديدة في التّعبير، أكثر قدرةً على تحقيق الوحدةِ الأبعد رؤية بين ظاهر العمل الفنّي وباطنِه من أجل التأسيس لما يعمق المشاركة بينَه وبني الآخر، وبين البَصر والبصيرة.

– VI –

يتخطّى ضياء العزّاوي حدود اللوحة، باحثاً عن أمكنة وإمكانات أخرى متنّوعة للريشة والحبْر وبقية أدواته – في الحجر والخشب، نَحتاً ورسماً، في الكتاب - حواراً وتلويناً، في الأسطورة - اكتشافاً واستلهاماً، في التّاريـخ – يرودهُ ويروزهُ، في الواقع - يحتضنه لكي يعرَف كيف يرّجه ويتجه به نحو الأفضل، في الحياة اليوميّة، لكي يعرَف كيف يضطرُب كالموج، وكيف يصفو كماء الينابيع. وتلَك هي أعمالهُ تشهد على أنّه محيٌط من الممارسات الفنّية المتعددة، المتنوعة

الباحثة عن المجهول ونبضه الخفيّ / الظاهر. لا راحة له: يخرُج دائماً - متشرداً، سائلا، باحثاً. يخرج حتّى من جسده، داخل جسده.

ضياء العزاوي خالق أشكاٍل ومسافات - في صعوٍد متواصلٍ من قلب الحاضر (الوعي) إلى ذاكرة الماضي، من قلب الحاضر (الوعي)، من الى ذاكرة الماضي (اللاوعي)، من الجليّ إلى الخفيّ، من الانفعال اللوني إلى الانفعال الكونيّ، بطاقة انفعاليٍة تشكيليّة، احتفاًء بالعاَلم - بشراً وأشياء.

– VII –

ظل ضياء العزّاوي في ذروة الهيمنة الإيديولوجية على الحياة العربية وثقافتها وعلاقاتها، في حياٍد، كأنه في معزِل. غير أنّه كان حاضراً دائماً يفتح صدَره، ويُصغي دون انحياٍز قاطعٍ، ودون التزاٍم سياسيٍّ أو عَقدّي.

كان يعرف، مذّاَك، أن المعنى الجمعيّ للفّن ليس في السياسة الرساليّة الرسولية أو الايديولوجية، وأنه يفسد، قطعاً، إذا فُرَض من خارج، أو من فوق. فهذا المعنى هو مبدأ الطّبيعة الإنسانية ذاِتها: العمل الفني مكاُن تبادلٍ وتفاعٍل بين الذات والآخر، أي أنه حواٌر وليس تعليماً.

فرُض الفّن - الأداة محو للفن وتثبيُت للأداة. فهو إعطاءُ الأولوية للأداة، لا للإنسان. وهو، تبعاً لذلك، قتٌل لخصوصية الفن وفرادته. هو، باختصار، قتٌل للفن،

الفّن طاقة. مبدأ فاعلية. دون جيش، دون سلطة. دون حزٍب. دون جمهور، مكان لالقاٍء - بيت مفتوح.

له الحياة كّلها. وهو للإنسان في ذاته، وحيثما كان.

– VIII –

يمكن وصف العمل الفني عند ضياء العزّاوي بأنه ِعملٌ غنائيٌّ - بالدلالة الملحمية. وهو لذلك يحاور فيما يروي ويذكر، ويحرض، ويثير، تلقائيّاً: يتحرك هو والناظر إليه في حقلٍ واحد، في ذاكرٍة ثقافية حضارية واحدة. فاللوحة عنده، لا تُخاطب الآخر بألوانها وحدها، أو ببنيتها التّشكيليّة، وحدها، وإنّما تستحضر معها مشاعر وأحلاما مشتركة، وتستنفر ذاكرة الإنسان، لا بوصفه مجرد فرٍد في حدود ذاتيّته بل بوصفه مجتمعاً. وال بوصفه مجرد لحظٍة حاضرة، بل بوصفه تاريخاً. وهي في ذلك تحمل له نوعاً من الطمأنينة، إزاء الحياة المشردة، المنفية، المعذبة، حيث تأخذ طاقته الداخلية بُعداً خاّصاً - حّراً وَخلاقا.

لوحته تريـح من ينظر إليها، كما لو أنها ترّحب به.

– IX –

قلقي على الفّن العربيّ، كمثله الخاص بالإنسان العربي، كبير جداً. فهو قلٌق يعرف أن مسار الإبداع هنا، الآن، غداً، ليس في ما ينتهي، وإنما هو، على العكس، في ما لا ينتهي.

حضور متواصل في غياٍب متواصل، أو غياب متواصل في حضوٍر متواصل. فليس المخمل الذي يَفرُشه العرب، باسم التقنية والدين، على جسد الواقع العربي، إلا أشواكاً تنغرس في قلب تاريخه.

يعيش ضياء العزّاوي مثل هذا القلق. وفي هذا ما يُفّسر أن عمله الفنّي ليس صدوراً عن فيٍض في « المهنة » أو في « الوظيفة »، أو في « الرسالة »، بقدر ما هو انفجاٌر تكوينيٌّ في فضاٍء ملحميّ. إنه شكٌل آخر لوجوده في هذا العالم، مصّورة أخرى لحياته. إنه تنّهد آخر داخل شهيقه وزفيره، ودٌم آخر يهدر في شرايينه.

بوصفه «مصّوراً» يَتَحرى خطوط المستقبل وأبعاَده.

– X –

هل ِعليّ أيّها اللون الشكل العمل الفني، أن أسأل ضياء العزّاوي:

من أين لك هذا البصر التّاريخيّ، وكيف تحّوله إلى بصيرٍة إبداعيّة؟

هل عليّ، أيها التاريـخ، أن أستقصيَ أعمال ضياء العزّاوي واسال كلا منها:

كيف تلامس معنى الإنسان العربي؟

بدءاً مما يقبله، أو مما يرفضه، أو مما يبتكره؟

وهل يحّق لي أن أطرَح مثل هذا السؤال في بلاد يكاد كلّ فَرٍد فيها أن يعيش في جلٍد ليس جلده الحقيقيّ؟

هل عليّ، أيها الفن أن أوشوش ضياء العزّاوي:

أِمس، رأيت لوحًة تخرج من حبِرَك صباحاً حاملًة في يٍد زهرةَ ِليْلِك،

وفي يٍد قنديلا يعشق الّليل؟

(باريس، أيلول ٢٠١٩)

صلاح بوسريف

ضياء العزاوي: مَجازاتٌ مُسْتَعْصِيَّة

ثمّة في التشكيل فنّانون، مساحة التَّخْييل عندهُم، بما تَحْفَلُ به من مجازات كبيرة وواسِعَةٌ وكثيرةٌ، ما جعل المُتأمّل في أعمالهم يجد نفسَه داخِلَ عوالِمِ لا تقبل الشَّرْحَ والتَّفْسيرَ، بل هي فضاء للتكوين، لما فيها من عُمْقٍ، ولما تُتيحُه، ليس للعين وحدَها، بل للحواسّ قاطِبَةً أن تتآزَرَ، وتتصادى لِتَلِجَ عوالِم اللوحة، أو العمل الفنّيّ، أو تستطيع، في أقلّ تقديرٍ، مُلامَسَة بعض ما فيها من احتفال بَصَرِيّ غاصٍّ بالشُّرود، أو الذُّهول الجَمَاليّ، بالأحرى.

ضياء العزّاوي، واحِدٌ من هؤلاء، بل هو بين أبرزهم، وأكثرهم تجربةً، وقُدْرَةً على تَنْويع أعْمالِه، وعلى توسيع ذُرَى ما تحفل به مِنْ آفاق، ومِنْ نَشْوَةٍ هي سُؤال، أوجماع أسئلة لا تفتأ تأخُذ النَّفْس كامِلَةً، إلى عوالِمَ شديدة التعقيد والإرباك والابْتِهاج. وبقدر ما يتعلّق الأمر بالمساحات اللونية التي يَخْلُقُها ضياء العزاوي، بقدر ما يكون العمل، ليس لوناً، أو ألواناً تتداعَى فيما بينها، بل رؤًى، فيها تبرز الرُّموز، والعلامات، ويكون البياض، أو ما يُتْرَك فارغاً في العمل الفنّيّ من ضربات الفُرْشاة، أو غيرها من أدوات عمل الفنّان، هو أحد مساحات العمل التي، غالباً، ما لا نراها، أو لا ننتبه إلى قَصْدِيَتِها في العمل، في حين، هي ما يبرز به العمل، ويكون ذِرْوَةً في التَّخييل والمجاز والتمثيل، كما نَجِد في سِحْر أعمال فان غوغ.

أسمَحُ لنفسي أن أتكلّم بهذه التعبيرات البلاغية لسبب أساسيّ في تجربة الفنان ضياء العزّاوي، هو اشتغال ضياء على الشِّعر في عدد من أعماله، وعلاقة ضياء بالشِّعر الذي كان عنده دَالّاً من دَوالّ العمل، ولم يكن عُنْصُرَ تزيينٍ، أو تَنْميقٍ وتَرْميقٍ، ولا إقْحاماً للحَرْف أو الكلمة في اللون، أو تَذْويبِ اللَّوْن في الكلمة، بل كان عنده حافِزَ العَمَل، كون الكلمة تنبثق من اللَّوْن، كما اللَّوْن ينبثق من الكلمة، ولا دالَّ من هذين الدَّالَّيْن يكون بمعز

عن الآخر، أو يكون صَدًى له، أو يأتي في درَجَة ثانية بعدَه، فَهُما واحِدٌ تجلّى في كثير، أو كثيرٌ صار واحِداً، لا يمكن عزل أيٍّ منهما عن غيره، وإلا فالعمل سيبقى فارِغاً من إيحاءاته التي تتأسّس على نفس الخيال، خيال الشِّعْر، واللون، وخيال الضَّفِيرَة الفنِّيَّة التي تكون هي العمل في تَشَابُكِه، وفي تعقيداته التي هي جوهر أعمال الفنّان.

المُعلّقات، مثلاً، حتّى وهي لِشُعراء جاهليين، كما تشي بذلك أعمال ضياء في هذا السِّياق، فهي، ونحن ننظر إليها بعمق، لا نقرأ الشِّعْر فيها كما قرأناه وعرفْناه في المُدوَّنات الشِّعريَّة القديمة، فنحن لا نقرأ شيئاً في العمل، ولا ينبغي أن نذهب في هذا المنحى، لنكون كمن يسعى لِحَلّ شيفرة ما، بل العمل، أو اللوحة بكاملها، هي شبكَة عَوِيصَةٌ من الرُّموز، والخُطوط، والكلمات، والحروف المُتَشَابِكَة والمُتعالِقَة، ما يظهر منها وما تَمَّ إخفاؤه، أو ما هو بارز، وما هو دقيق، وما عليه ترتيب الأبيات، أو بعض مُلابَسات، أو مُناسبات الأبيات، وأطراف الأجسام، والأعضاء المُفَتَّتَة هُنا وهُناك، والأسطُر، والألوان، في تَقَشُّفِها تارةً، وفي غِناها أخرى، وما تكون عليه من لون، مثل الكتابة في فَضاءَيْ الأبيض والأسود، بالأحمر القاني أو الخافِت، هذه، مثلاً، هي معلقة «الحارث بن حِلِّزَة»، بنفس غموض القصيدة، كان غموض العمل الفنّيّ، وبنفس تشابُك عوالم القصيدة، تشابَك العمل الفنّيّ، وصار الخيال كثافَةً ذات أبعاد، فيها الشِّعْر ضاعَفَ غموض الفنّ، والفَنّ زاد من غموض الشِّعْر، رغم ما يمكن أن يشي به النقد من شرحٍ وتحليل للشِّعْر، فثمَّة ما يبقى فيه في عُمْق هذه الكثافة التي إذا خلا منها الشِّعْر أو الفن، ضاع كُلّ شيء، وتبخَّر.

وليس عبثاً، أن يُنَوِّع ضياء العزاوي في مُعلَّقاته، بين ما يكون لوناً، وما يكون سواداً وبياضاً، أو تخطيطاً بالأحْبَار، فهو كان أمام شِعْرٍ عوالِمُه مُتشابِكة، وهي قصائد طوال، عريقَة، هي ما تأسّس عليه الشِّعْر العربيّ، وكان بمثابة إنجيل هذا الشِّعْر في زمن التدوين، إلى الدرجة التي اتَّخَذَه فيها المُدوِّنُون أصلاً وأساساً، وحكموا به ذائقة تاريخ شِعْرِيّ امتدَّ لأربعة عشر قرناً من الزمن، لم يعرف انقلاباً إلا مع ما سُمِّيَ بـ «الشعر الحُر»، دون الوقوف على تجارب الرومانسيين العرب في هذا السِّياق. وإذن، فنحن أمام شِعْر، شِئنا أم لم نشأ، هو تمثيل لتاريخ، وهوية، ولثقافة، ولُغَة، ولبوادر خيالات وتمثيلاتٍ ومجازاتٍ، كانت هي أوَّل ما وَصَلَنا، وما كان بمثابة ترائي ذواتنا في مرايا ماضينا الشِّعْرِيّ هذا. ولهذا، كان ضياء العزّاوي، في المُعلَّقات، يَسْتَحِثُّ كُلّ هذا، لِيَخْلُق ما تَخيَّلَهُ هو، لا ما تخيَّلَه امرؤ القيس، أو الحارث بن حِلِّزَة، أو عمرو بن كلثوم، أو غيرهم من الشُّعراء الذين حاول ضياء تمثيلهُم مجازاً لا تشبيهاً، بما بدا في أعماله هذه من مرايا مُتجاورة، مُتنافرة، فيها الصهيل، لا يكون صورةً، أو رَسْماً، بل هو ما نَسِيخُ إليه في العمل من أصواتٍ، وما نراه من بذخ الألوان التي فيها يتآخَى جُمُوح الخيْل، مع دهْشَة البشر، أو الوجوه البشريَّة، فيما الشِّعْر يكون هو النَّطْعُ نفسُه صار كلمات فيها اخْتَلَطت الحرب بالحَرْف.

عالَم لم يخْرُج منه ضياء العزاوي، بل يبدو، لمن يتأمَّلُه، في علاقة بالمواد المُسْتَعْمَلَة فيه، وبالكثافة التي فيها الجزئيات والتفاصيل تتداخَل مع ما يبدو أساساً، أو واجهة تَشُدُّ العين، أنَّه هو ما ستتأسّس عليه تجربته فيما بعد، حتَّى في أعماله التي انْسَلخ فيها من الشِّعْر، لتكون أعماله شِعْرِيَّة، بمعنى شعرية العمل الفنِّي وجماليَّته.

بقيت الحُروف والكلمات حاضِرَةً في أعمال ضياء، بهذا المعنى الشِّعْرِيّ الجماليّ، الذي هو خَيْط رَحِم العلاقة بين الشِّعْر والتشكيل. أوَ ليس هذا هو ما تلقَّيْناه من إنسان ما قبل التاريخ، أو من نُسَمِّيه ادِّعاءً بالبِدائيّ، ذلك الذي نزل إلى عُمْق المغارات، وحَفَر في ظُلْمَتِها بأظافره، كائنات، وحيوانات، وخطوط، وظلال، كانت رسالة منه إلينا، أو كانت بمثابة الرَّعشات الأولى التي جهر بها للتعبير عن غموض الوجود الذي قُذِفَ فيه، أو أُلْقِيَ

في غموضه، بمعنى القَذْف كما يَسْتَعْمِلُه هايدغر، وشرع يتخيَّل ما يتراءى له، للتعبير عن هذا الغموض الذي وجد نفسَه فيه.

الشَّاعر و الفنان، هُما هذا الكائن «البِدائِيّ» الذي يَحْفُر وهو يكتُب، أو يَحْفُر وهو يرسُم، غموض وجوده هذا، للتعبير، لا عن الغموض، بل لِقَوْل هذا الغموض بشَتَّى الإيحاءات التي تتراءى له، أو تكون هي ما يُواجِهُ به الوُجود مَجازاً.

ثمَّة عُنْصُر آخر في تجربة ضياء العزاوي، هو ما يأخُذ النَّاظِرَ في أعماله، وهو ما أَعْتَبِرُه شخصيّاً، ألوان ضياء العزاوي، أو توقِيعَه الشَّخْصِيّ أو الفَنِّيّ، وهو الألوان التي تتناسل من بعضها البعض، وبعضها يخرج من بعض، كما يخرج الليل من النهار، أو يَلِجُ فيه، وهي الأزرق، والأحمر، والأخضر، والأصفَرُ الذي ما إن يظهر حتَّى يتوارى، ليقوم بوظيفة الطَّيْف الذي يتعقَّب باقي الألوان في العمل، ويعمل على الجَهْر بها، أو الإفْشَاء ببعض أسرارها، وقد يحدثُ هذا لباقي الألوان، في لُعبَةِ خَفاءٍ وتجلٍّ شعريين، أو شاعريين بالأحرى. ولعلَّ الأحمر، بكل إيحاءاته، وبِكُلّ ما يتفتَّق عنه من ظلال، إلى جانب الأزرق، والأخضر، خصوصاً، ما يجعل من هذه الألوان، في تضافُرِها، وتآزُرِها، وفي تداعياتها، لا تبقى بما نعرفه عنها عند غير ضياء من فنانين، مثل خوان ميرو، أو بيكاسو مثلاً، بل بما هي ألوانٌ وُلِدَت، واخْتُلِقَت، وأُحْدِثَتْ في مَشْغَل هذا الفنَّان، لا عند غيره، بما فيها الأزرق أو الأحمر في تراتبية وتَوَالُجِ الأصباغ، وتضافُرِها.

ولعلَّ المُثير في تجربة هذا الفنان الاستثنائِيّ، هو أعماله التي ارْتَأَى فيها أن يتحرَّر من اللَّوْن، أو يترك العمل عارياً، يقول نفْسَه كجسدٍ بلا قُمْصان، وبلا أثواب، وهي أعمال تُوحِي بماضي بلاد الرافدين، وببعض أساطيرها الكونيَّة، لذلك تركها ضياء في طينها الأول، كما يفعل الأركيولوجيّ الذي لا يتدخَّل في اللُّقيا، أو يحرص على تعديلها، فهو يكتفي، في حالة فساد اللُّقيا، بترميمها، لتظهر في الصورة التي كانت عليها في أصلها. وهذه تجربة، لها ميزَتُها الفنية الخاصَّة، كما أراها، ومن خلال عملي لسنوات على تراث بلاد الرافدين، وما كَتَبْتُه شعراً وسيرةً في هذا السِّياق.

وبين ما يُثِير انْتِباه من اطَّلَع على أعمال فنَّانين عالميين كباراً، هو الحُضور المُحَيِّر لبعض توقيعات بيكاسو الفنية، سواء في الحمامة التي تظهر عند ضياء في أكثر من عمل، أو في لوحة «صبرا وشاتيلا»، الموجودة بمتحف تايت اللندني، التي هي غرنيكا الغزاوي، لكنها غرنيكا، أشَدّ تفصيلاً، وتجزيئاً، وتَشْظِيَّةً، وتَفْتِيتاً، بِكُل التَّمَاسُك الذي تبدو عليه، من عمل بيكاسوا، وهي شبه فارغة من اللون، إلا ما تستدعيه اللحظة من دَمٍ خافت، يصير، في خُفُوته أكثر بروزاً، وتعبيراً عن جريمة كونيَّة، هي شبيهة، بما جرى في إسبانيا على عهد الديكتاتور فرانكو.
غرنيكا ضياء، تختفي فيها الوجوه والملامِح، ، لا تبقى منها إلا الأطراف المُبَعْثَرَةُ في كُل مكان، بل في اللامكان، والوجوه القليلة، هي فقط للتذكير بالجريمة، أنها جريمة طاولت الإنسان، مهما كان هذا الإنسان، وفي أي مكان من الأرض، وعلى يد أيّ كان.

غرنيكا العزاوي، هي تعبير عن بشاعة الكون، والوُجود، وبشاعة القتل، والإبادة، وعن تمزيق الوجود، بتمزيق الإنسان، وهي لوحة، ليست بما يمكن أن نتصوَّرَه من وُضوح، بل هي غامضة، والخيال فيها، هو ضَراوة الواقع ومأساوِيَّته، لأنَّ طبيعة الرؤيا فيها، هي رؤيا لا تقتصر على ما فَعَلَه الصَّهاينة من إبادة في لبنان، وفي صبرا وشاتيلا، بل على ما يحدث كُل نهارٍ، وكُلّ ليل، وكُلّ وقْتٍ، وفي كُلّ مكان من هذا الكون المُريع الذي بدا فيه

الإنسان أشرس من الحيوان، وأشدّ هَمَجيَّة وفَتْكاً منه.

ضياء العزاوي مُتنَوِّع العوالم، لكن الرؤية الشِّعْرِيَّة الشاعرية، هي ما تَهْجِسُ به أعماله، وما يكون عليه خياله الذي هو مجازاته، والمجاز في اللغة والبلاغة العربيين، كما لا نفتأ نُؤكِّد، هو اجتيازٌ، وعُبُور، وهو اشتغال في مساحة العُبُور الفارغة هذه، التي فيها يجري الإحداث، والخلق، والابْتِداع، ويكون مُتاحاً للابتكار أن يبلغ ذُراهُ، وغِنَاه، وما يحفل به من ثراء وإغراء.

ولعلَّ ما اعْتَبَرْناه شاعريَّة في عمل ضياء، آتٍ من هذا السِّرّ الذي لم يُدْرِكْه إلا من خَبِرُوا ما يكون في الصمت والبياض من ملء وإفْراغ، ومن تعبيراتٍ، ليست اللغة أو اللون، أو الشكل، والضوء والظل، هي ما تقولها وتُعبِّر عنه، لأنَّ العمل الفني لا يقول، ولا يُعبِّر، فهو ظُهُور في التَّخَفِّي، وانبثاق من طِينٍ، لا نَبْضَ فيه، سوى ما يَنْفُخُه في الفنان، أو الشَّاعر من نَفَسٍ، تماماً كما فَعَلَت الإلهة نِينُورْتا، في سَعْيِها لِحَلّ خلاف الآلهة، بِنَفْخ شيء من رُوحها في التُّراب، لتخلُق منه الإنسان، هذا الذي عليه أن يشقى بدل الآلهة، ويقوم بعمل الحفر في الأرض، قبل أن تتَّفِق الآلهة على الطُّوفان، عندما رأت أنَّ الإنسان كَثُر وطغى، وبلغت أصواتُه وسائِد الآلهة وأحلامَهُم.

هذا، في تصوُّرنا، هو الشاعر والفنان، هذا الكائن النِينُورْتِيّ الذي يتميَّز بألوهة الخَلْق، وإعادة تكوين الوُجود بما يراه هو، لا بما يكون عليه الشيء، أو الكائن، أو الوُجود. وهذا ما نعتبره، في المُعلَّقات، أو في ما اعتبرناه غرنيكا العزاوي، هو رؤيا العزاوي لماضي الشِّعْر، بِكُل عوالمه وتعقيداته وتشابُكاته، ولحاضر البشر على الأرض، حين يصير الإنسان حرباً على الإنسان، لكن، في الفن، وفي الشِّعْر، لا بُدَّ من وُجود يَدٍ، هي نفسُها العين، وباقي الحواسّ، وهي تتخيَّل، وتتخايل، بل وتَخْتالُ في رؤيتها، وفي أفقها الذي في ضوئه تَخْلُق كائناتها العجيبة، والغريبة، والمُثيرة، التي بقدر ما تُدْهِش، تُزْعِج، وتُلْقِي بثقلها على وجودٍ، العَدَم فيه صار قاعدة الوُجُود، وأرضَه التي يسير عليها، أو تَسِيرُ فيه.

محمد الجزائري

ضياء العزاوي

المعنى والتعبير والخطاب

أطلق الجواهري صفة (طبقة البياض) على جلاس الصفوف الاولى في حفل تكريم الوتري، وأطلق على العامة (سواد الناس).. بعد حين من الدهر يأتي الفنان ضياء العزاوي (١٩٣٩م) متخذا من أشعار الجواهري مادة لمجموعة كرافية، وليطلق على مجموعة أخرى من رسومه (بلاد السواد) عن عراق العتمة والظلم والظلام، كما تميز الفنان بعد حرب الخليج الثانية، وقد ألغى الابيض من المعنى المتواضع عليه (أرض السواد) مؤكدا نقيضه!

ففي أعماله الاحدث: (كتاب الصحراء) (كتاب البحر) (بلاد السواد) (٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢) اشتغل الفنان على مرجعية ثقافية مؤكدا نهجه القديم منذ دراسته الآثار/ جامعة بغداد (١٩٦٢) والفنون (معهد الفنون الجميلة/ بغداد ١٩٦٤) واطلاق بيان (جماعة الرؤية الجديدة/ بغداد ١٩٦٩) مشفوعا بتوقيعه ورفقته: هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، صالح الجميعي، اسماعيل فتاح، حيث الانشغال بالجمالي والحضاري والاجتماعي، فالرؤية الفنية ليست الا (صورة من صور استخدامنا لعالمنا الداخلي والخارجي) و(ان يعيش الفنان وحدة العصور كلها يعيش في الوقت نفسه وضعه كجزء من المجتمع، بقدر ما يشعر أن عليه ان يغير الماضي من خلال الرؤية المعاصرة فاذا كانت الرؤية الفنية هي (الحضور المتحقق) في اللوحة وان هذا الحضور هو (ذات قلقة) تبحث عن هوية حضارية، تصبح الاسطورة والحس التاريخي، الوسيط الذي يوصل الفنان الى عالمه الجديد..) لذا يمضي العزاوي على وفق ذلك بتعميق مغامرة (الملحمي) في رسمه مع اعتباره التراث (موردا) لتطوير (اشكاله) (البنائية والمضمونية).

وهكذا صار على المتلقي ان يقرأ النص البصري الجديد للفنان، بحدسه الخاص، متكئا على مفتاح للتأويل هو مرجعية ضياء الجديدة: قراءات بورخيس ونقيض (ارض سواد) عبد الرحمن منيف (المصطلح!).

روح النحت

في تسع عشرة لوحة، بعضها استلف من النحت روحيته في تشكيل البعد الثالث وتنوع النظر للعمل من زواياه المختلفة: (كتاب الصحراء.. كتاب البحر) تحديدا صارت اللوحة (المركبة) مقاربة للفن المفاهيمي، ومثل معلقة بارزة مجسمة منغمسة باللون الصادح الجذاب المثير للادهاش، كما هي عادة اعمال العزاوي، بغض النظر عن المعنى (الغائب) والمستعين على (حضوره) بالعنوان الادبي المساند مضمونيا الى جانب قراءته جماليا.

الآن يبدو لمن يري الى اعمال العزاوي على عجل يجد كأنها ابتعدت عن تلك التنظيرات والمرجعيات المتشبثة بالهوية والتراث الحضاري والصراع وقضايا العصر والمغامرة الملحمية مقابل الطابع (المحلي) الذي تشبثت به (جماعة بغداد للفن الحديث) والانهماك بالتراث باعتباره (تقنية) و(موقفا فنيا) يجمع بين الحاضر والماضي الى جانب (الرفض والتحدي) بعد (هزيمة) حزيران (يونيو) ١٩٦٧ اذ رفض بيان (الرؤية الجديدة) وقتذاك (الهزيمة العسكرية والفكرية لأمتنا) ومجد حرب التحرير!

اللوحات (النحتية) الحالية (٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢) ابقت على الاثر اللوني وغنائيته العالية من تأثير (جماعة الانطباعيين) التي انتمى اليها العزاوي وتتلمذ على قائدها الفنان حافظ الدروبي المشرف على مرسم كلية الآداب آنذاك، كما ابقت على جوهر الحروفية كطاقة تشكيلية جمالية وككتلة، ولم تعد هذه الاعمال شغوفة بعيون (ابو Abu) و(دودو Dudu) و(غوديا Gudea) وربات سومر وبابل وآشور، والاستدارات في الوجوه الريفية المستلفة من فائق وجواد، والاتساعات في العيون الغائرة، والشد العضلي الآشوري، والاشكال الغرائبية حتى في تشوهها، ولا تلك الخطوط المنسابة مثل قصائد مظفر النواب وتطريزاته والموتيفات الرشيقة المستلهمة من الطبيعة والمكان وروح المنمنمات والوحدات الرمزية الفولكلورية (البغداديات) والمحمولات الاخرى السردية المجاورة للنص الجمالي، بخاصة في كرافياته: (شاهد من هذا العصر /١٩٧٢ رسوم لارض البرتقال /١٩٧٤ النشيد الجسدي /١٩٧٩ تحية الي بغداد وتحية الي جواد سليم/ الف ليلة وليلة/ المعلقات السبع/ والابطال الملحميون: كلكامش/ الحسين/ المتنبي/ والادباء المميزون: الجواهري/ بلند الحيدري/ الطاهر بن جلون/ خليل حاوي/ ادونيس، وجان جينيه..) وهو ـ الفنان ـ الذي امتلك وعيا للاجواء المحلية ولم يستنكف وسط التهريج اللاشكلي المقلد ان يظل امينا حتى لبعض الايقاعات المحلية الميؤوس منها من وجهة نظر المستقبل (كما وصفه ذات يوم (١٩٧٣) صديقنا الناقد سهيل سامي نادر) فقد ارتبط بنوع خاص من التاريخ واستلهم من المتاحف مادة خصبة سيحيطها بعالم مسكون بالحيوانات والاشلاء والخزف والادوات والكتابات والتعاويذ والرقي: حراسات وخوف ورموز وجو سحري. ظل مهيمن

(الحرف ـ الكلمة) يشتغل في اعماله ترصيعا تشكيليا او تكوينا وظيفيا كلحمة في العمل، مع مهارة عالية في الحذف والترشيق كي يرتفع به وبها، من ثم، الى مستوى الاشارة والرمز المضمر داخل بنية العمل، وكان هذا الشغف بينا حين نفذ ومجموعة من رفاقه رسومهم للنصوص الشعرية على ازياء جميلات دار الازياء العراقية لضيوف مهرجان المربد الشعري الاول بمصاحبة الموسيقى والضوء، آنذاك كان ضياء العزاوي مسؤولا تقنيا عن متحف الازياء التراثية، ووضع رسومه التوضيحية جوار نص الدكتور وليد الجادر عن ازياء بلاد الرافدين: سومر، بابل آشور وهكذا صار الحرف وصارت الكلمة، جوهرهما التشكيلي.

لصيق مرجعياته

وظل العزاوي لصيق مرجعياته لكن بآلية اشتغال تتطور باستمرار باتجاه الاختزال والتجريد وتكثيف المعنى في الشكل لدرجة التماهي فيصبح هو المحتوى، واللون هو الاثر، في درجات السرد والادهاش والغنائية الصادحة.

واكيد ترى بعض اشاراته الواقعية التعبيرية تظهر هنا وهناك بين طيات النص وتحت ثنياته، كأنه يشتغل، الان على المضمر المدفون تحت طية الاثر الوجودية: الحضور والغياب، الظاهر والباطن، في منحى يأخذ

النص البصري وقيافته التعبيرية لدى الفنان، وان بدا التعبير موغلافي الرمزية والتجريد، لذا فالعزاوي ظل واحدا من قلة الفنانين متمكنا من التعبير عن تجربته بوضوح الدارس وليس بانشغالات الناقد، فلم يأخذه النقد لانشغالاته كهاجس كما ابراهيم زاير ولا النظريات والتنظير الى مهاد بعيد كما محمود صبري، وهذا ما منحها اتساعا في الرؤية وحرية ارحب اوصلتها الى (شكل) عولماني ـ كوزموبوليتاني، يتكئ في تفسيره على العنوان الادبي المرافق للنص والمعاضد له.

الان بعد ان استقر به الحال والمال، غابت التعبيرية التشخيصية من جل اعمال ضياء العزاوي، ومالت الى غنائية لونية صادحة او اكتفاء زاهد بلون واحد: (بلاد السواد)!

فرشاة عريضة، وضربات لونية متجاورة، ودائما يأخذ الازرق الشذري (التراثي) مكانته في اللوحة المسندية ذات القماشة، والاحمر القوي ومجاوراته (درجاته الاقل او الاعمق) ثم اتجاهه، فالرسم على الكانفاس الملصق على الخشب بما يشبه كتلة منحوتة ذات تضاريس/ حفر/ انخسافات/ نتوءات/ ومساحات تموجية موحية بالبحر او مثل هضاب الرمال وامتدادات الصحاري، حيث انحياز الاثر الفني تتضامن مع بعضها وتتواضع على بعضها لتشكل فضاء مفتوحا للتأويل وللقراءات المختلفة، هويتها في تقنية مبدعها وليس في (مضمونها) المثقل بارث الماضي والحاضر، كما حددته سالفا (الرؤية الجديدة) او (جماعة بغداد للفن الحديث) بل بما تفرضه (العولمة) من اشتراطات التلقي والتسويق، لا التحدي والرفض، وهو شأن خاص يتعلق باختيارات الفنان وخياراته الحرة معتبرا فضاء (القطعة) وتضارسها وجوانبها الملونة ايضا وعنوانها فضاء لونيا شاملا مكتفيا بذاته كنص بصري معبر عن الفنان واسلوبيته التي تطورت فوصلت هذه الاخاذية. مع ذلك ومهما حاولت ان تغيب (الهوية) بمفهومها السابق (المحلية، الفولكلورية، النضالية، الحضارية) فان تجلياتها المختزلة تتبدى في تلمحيات اشارية وشفرات سيميائية، تضمر حالة الانسان المضطهد المعذب المنفي، او المقتول، الصارخ والمحتج.. او الذي لم يتبق منه غير دمه او اصابع مقطوعة تحتج! والعزاوي يفتح دفتي كتاب البحر وكتاب الصحراء ولكن لونيا، فيقرأ المتلقي ما يشاء بمخيلة عالية كمن يقرأ في كتاب ابيض يستطيع ان يملأ سطوره بالقصص والحكايات، هنا ليس وهم القراءة هو ما يحصل بل مدلولها المحرك والواعي.

اما (بلاد السواد) فان بنيان اللوحة واختزالها اللوني المكتفي بالاسود وتدرجاته وتلك التلميحات التعبيرية في الكف او الوجه او الاشارات البدنية والبيئية، منحتها كفاية تعبيرية وجمالية ورسالة معلنة بروحية قريبة الي ايام الكرافيك والحبر الصيني ومجد البوستر السياسي، لكن التعبير (المتواري) هنا خلف عنوانه، يعبر عن زهد الحياة الواقعية والافقار والتنكيل في بلاد محاصرة وشعب مضطهد، لا يمكن تقديم صورة مخادعة عنه وعن خراب لا يترك سوى الشح، لذا غاب اللون الاخضر عن شجرة الحياة وعن الواقع وحل الاسود، وبينهما الرمادي، وان تبدى الابيض كأنه يناضل للتسلل والظهور.

الواقعية الغنائية

كان العزاوي تعبيريا اميل الى الواقعية الغنائية في سردياته الرومانسية، ولوحته الدامية والخشنة ولم يستنكف عن تقديم التشويه والبشاعة عبر مراحل تجربته الثرية منذ اوائل الستينيات لانه ابن الازمة والحالات الانسانية المتقلبة من بلاد الماء والغناء والثراء الى بلاد السواد والكرب والبلاء، فاتسع في المفهوم داخل لوحته الكرافيكية كما في اشتغاله السابق على (الملصق/ البوستر) تصميما وكتابة وتجميعا ورؤية، تتويجه ذلك بتنظيمه المعرض العربي الاول للكرافيك (٧٨ ـ ٧٩) مذ كان مستشارا في المركز الثقافي العراقي بلندن والمشرف الفني والمصمم لمجلتي اور UR و(فنون عربية) اذ نظم بعد عام واحد من ذلك التاريخ تظاهرة كرافيك العالم الثالث ومسابقتها، وفي مساء تسليم الجوائز (قاعة جواد سليم/ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد ١٩٨٠) طالت الحرب وآثارها تلك الاحتفالية فجري (التعتيم) وقطع التيار الكهربائي عن بغداد كلها فصار الجميع في العتمة والتعتيم، وهو تماما ما يدفع الى التفكير جديا بتلك الحالة المفتعلة، كتلك التي جعلت الفنان يرتدي الخاكي في خدمة الاحتياط بالجيش في شمال البلاد، في مواجهة ابناء شعبه الكرد، حيث صار بين ناري الجيش والمعارضة وكاد يقتل!

حين ذهب الى لندن واستقر فيها، صارت (اور) و(فنون عربية) حاضنتين مهمتين لتجاربه التقنية لكنهما غابتا قسرا كما غيبت الحروب والعسوف، شمس العافية عن البلاد، فصارت في العتمة والتعتيم: (بلاد السواد)!

حين رسمت يد الهجرة المكان وقف العزاوي عند عبارة ادونيس: (حجر اسود هو نفسه الشمس) لذا مال في المهجر الى عالمية بدأها بالعلاقات والمشاركات وازدانت بالفعل الابداعي: صناعة الاسلوب، فمن (الباب البغدادي القديم) و(الشباك ١،٢) ١٩٩٢ الى (كتاب البحر، كتاب الصحراء ٢٠٠١.. رحلة معرفية في الباطن والمستور المرموز له في بنية اللوحة وخطابها المعرفي، تعززت بالتقني اللوني والحروفي جماليا، كما لم تهمل الاشارية للرجل الصامت والاشلاء والاكف المحتجة والمقطوعة اذ عادت الى اعماله (٩١ ـ ١٩٩٥).

هل كان ما يلقاه الانسان خارج النظر واللمس والتعبير؟ انه لجنون.. و(ليلى) لم تتعدد ولم تتغير، انها البلاد التي ضربها الحزن والسواد بالفعل، فأصدر ضياء العزاوي (مجنون ليلى ١، ٢، ٣) في العام ١٩٩٥ حيث عادت الاجساد الممزقة المذبوحة في ظاهر نصه البصري وعبر لونياته، كما اثقلت الهجرة عليه فشعر انه محض (طائر مهاجر) الى غرب غريب عنه، اذ ترك الحرائق خلفه وجبال الاسى بعد ان اشتعلت حدائق

البلاد وانهارها فواجه (حرائق) الروح والجسد في العالم الجديد، عالم النفي والتغريبة والتوحد حيث الخط الفاصل، اسود بين الجحيم والصمت النائي، فظهر مزاج الغربة والغرباء في ذلك التوحد وتلك الكآبة والاحزان، وصارت الوجوه والاجساد في لوحاته شبيهة بتلك الاجساد والوجوه الشاردة الغاربة المعذبة باعمال الفنان العراقي المغترب باكرا منذ مطلع الستينيات والذي مات مريضا متوحدا وغريبا (ارداش كاكافيان) حيث يلتقيان بالتغييب للوجوه وبقرابة تقنية ومجاورات لمنجز بيكاسو، اختزالات للوحدات البصرية، الجسد، الطاولة، والمظاهر: (ازهار الصحراء ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢).

قبل ان ينتهي الغناء

العزاوي اشتغل ايضا على ما يشبه الكولاج ما بين ٨٩ ـ ٩٩ (اغنية/ ٩٧) و(قبل ان ينتهي الغناء).. اذا.. من (مرثية) للشهداء/ ١٩٦٨ الصادحة الصريحة بالمعني والتعبير والخطاب الى (مخيلة سومرية/ ١٩٧٩) ومن (السياب: شناشيل ابنة الجلبي ١٩٨٨) الى (عبد الله يغادر مدينته ١٩٨٣) ومن جداريته عن (صبرا وشاتيلا ١٩٨٣) الى (بلاد السواد ٩٣ ـ ٢٠٠٢) وبينها اعماله (تحية الى جواد سليم) و(تحية الى بغداد) (١٩٨٩) المجموعتان اللتان اعاد فيهما صياغة حنينه ممثلا باختزالات اعمال جواد وموضوعاته وألوانه الزاهدة، كفنان مقتدر وقادر على تمثل الوحدات والعناصر الزخرفية او التراثية والآثارية واختزالها، فيمنحها عادة سمته الاسلوبية مع الحفاظ على خصالها وهويتها، هو ذاته الذي ملأ أحياز اللوحة باللون في أعماله الجديدة (غرين آرت غاليري ـ دبي ـ ٢٠٠٢)، وحول الخشب الى كتب وتضاريس وصحاري تيه ومخاتلات بحر، عبر التباينات في عمارة السطوح وملمسها، تماما كما في عمارة الروح والنفس.

ولانه لا يؤمن بالخراب (الجميل) فليس ثمة (خراب جميل) بل مقاومته، تزخر لوحات العزاوي بالمقاومة ضد الفناء وتدمير الانسان والمدن الحميمة والقيم والحب والاشياء الجميلة!

وبقدر ما يقدم من ضربات قوية بالازرق او البني جوار اشعار لخليل حاوي/ بلند الحيدري/ وادونيس، فيما مضي، لا يبخل الان في ان يضع بيتا من اشعار المتنبي باللون الاحمر في محيط اسود، اذ كما اشتغل علي اشعار المتنبي والجواهري والمعلقات (في المجموعات الكرافيكية) بتلك الخطوط السود كأنها اعمال مكرسة لقراءة تأويلية وليست لغوية او شعرية، يضع في (بلاد السواد) ذلك الافق من التأويل وتلك الرنة الحزينة.

لم يمر ضياء العزاوي بسلسلة تجاربه مرور الكرام، بل كابد فيها وشقي فأثراها بالتخصيب والتناص البصري واستيحاء المكان والطراز، وهضم الحروفيات والوجوه والسرديات، والملاحم من (عشاق ١٩٦٩) بغنائيتها السامية والعيون السومرية التي شغف بتوظيفها في عديد اعماله الى (اختزاليات) جواد سليم و(شعبية) فائق حسن واستلهام (الجواهري ١٩٨٩).

(لي عتاب على بلادي شديد.. .. وعلى الاقربين جد شديد)

ومن (الليلة العربية ١٩٦٨) بصياغتها الجميلة، خطها القوي، شفافية العلاقة بين ثنائية رجل وامرأة، الاشارية الموحية عبر الموتيفات والمكملات (التراثية) الى (تفاصيل عربية ١٩٨٢) و(طراز عربي ١٩٨٣) تأكيدا للمنحى نفسه، بتوظيفه وحدات الحرف العربي جماليا وفنيا كي يمنح لوحته سمات هوية عربية و(باب بغدادي ١٩٨٣) ثم اللجوء للقناع عبر الاشعار (الجوهري) و(قناع كلكامش ١٩٨٥) و(تحية الى جواد سليم ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩).. حتي خروجه عن ذلك كله الى موضوعات النفي للانسان ومعاناته في الايام الساخنة المريرة: الحروب الشتات، العسف، التحارب (الاختلاف المؤذي)، العزلات، التهميش المتعمد، والبطالة، المرض، الجوع وموت الاضطرار والأسي.

تقنيا صعد الفنان ميله للكتل اللونية وتلاعب بالنص البصري، مضمونيا أخفى التصريح وراهن على التلميح وصولا الى ما يبدو كأنه تجريد محض، لكن مقلة المتفحص تلتقط من داخل نسيج النص البصري وتكوينه ذلك التعبير عن علاقة: (Moroccan Tile) ١٩٩٢ و(شباك/ ١٩٩٢) اذ نجد امتدادهما في اعماله المعروضة

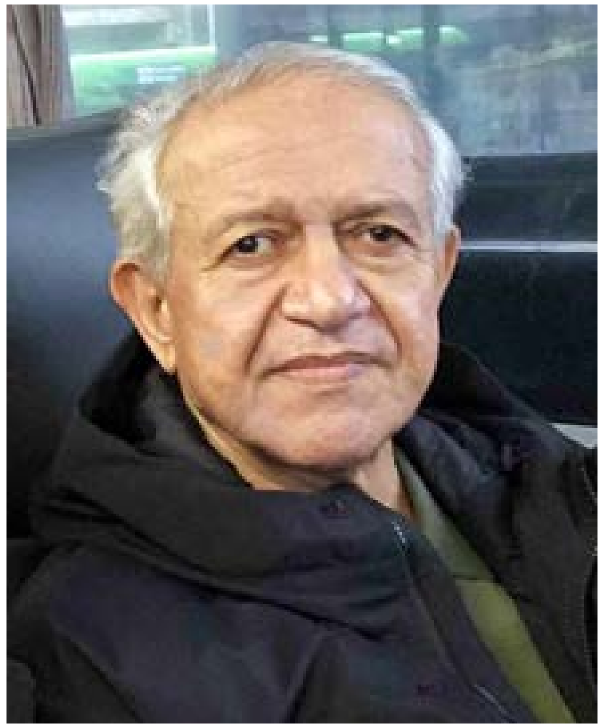
في (غرين آرت ٢٠٠٢) بخاصة: (كتاب البحر، كتاب الصحراء).. ضياء العزاوي فنان مثقف، يعبر عن ذلك فيما يرسم.

قادته حماسته منذ الستينيات الى ترسيخ المعني جماليا..

وقادته خبرته، الآن، الى ترسيخ التقنية والاسلوب، (هوية بديلة).. لكنها (امتداد)!!

د. سلام جبار

ضياء العزاوي:
مُخْتَبِر الجمال



مع تنامي دور الجماعات الفنية في الحركة التشكيلية العالمية الذي رافق تحولات الأساليب والاتجاهات والمدارس والصرعات المتسارعة المتلاحقة منذ ان نجح الفنان المثقف في جعل التجريد في الرسم مادة تداولية مقبولة كما هي في الموسيقى , ومرورا بالحدث الأبرز في تاريخ التحولات يوم تلصص دوشمب على عمل غرائبي مستفز لفنانة المانية سبقته الى اختيار المهمل والصادم فاعاد انتاج فكرته بعدما اثثه باختيارعنوان مفارق يصادر مطلوب الفكرة , مختصرا بذلك التصرف الغرائبي انتاج السيناريو المؤسس للفن في فعالية مفاهيمية غيرت من حركة التشكيل العالمي بمختلف اساليبة واتجاهاته , واقتطف ثمار الإعلان عن تقديمه لغير المتوقع من الفن في المكان غير المناسب , واسس لتجرؤ الفنان العالمي على ماتبقى من تقاليد موروثة وعلى ارتكاب جماليات خارج النسق والاعلان عن ذلك بشكل فردي او جماعي , كان من اثارها ولادة مئات الجماعات الفنية العالمية والمحلية , حتى صارت ظاهرة الجماعة الفنية مستلزم لابد منه واستحقاق يتنافس في ظلاله الفنان ويشحذ همة انتاجه الناقد والكريتزر والكولليكترز وحتى الكاليرست الذين اكتشفوا تفرد الفن بمتراكم ربح آجل يفوق أي استثمار اخر , حتى وان تضمنت هذه التجمعات الخصوصيات الفردية المميزة كما حصل فعلا في خصوصية كاندنسكي في التجريدية ثم البنائية و دالي في السوريالية وبيكاسو في التكعيبية , فكان لابد من آثار مباشرة لذلك في الحركة التشكيلية العراقية حيث انبثق عدد من التجمعات الفنية الريادية التي أعلنت عن نفسها ببيانات رسمية ومارست عددا من النشاطات المحاكية لماجرى في فرنسا وألمانيا والمملكة المتحدة سواء في طبيعة الانجاز الفني وحتى في بعض التصرفات الفردية والجماعية المحاكية , و سرعان ماتفككت هذه الجماعات لاسباب منوعة كان من بين ابرزها الخلافات الناشئة عن تنوع الأساليب الفردية فضلا عن موت جواد سليم المبكر , اعقب ذلك ولادة تجمعات اكثر نضجا ووضوحا ووعيا باهدافها التي كانت اطارا عاما ضم في جنباته عددا من الفنانين المتطلعين الى التجديد والتغيير رغم كونهم غير متحدي الأساليب الفنية وحتى التوجهات الفكرية , كان لابد من ان تبرز التجارب الفردية بطريقة تتجاوز محددات البيانات والمنطلقات المؤسسة للجماعات , وبنتيجة عملية يتراجع معها اسم الجماعة امام اسم الفنان الذي بلور وعيه الفني فرديا اسوة بما يجري في عالم التشكيل المعاصر , وهنا ظهر بشكل مختلف دور الفنان ضياء العزاوي وتجربته المؤسسة واللاحقة كعلامة تفترق عن النسق من خلال جملة مؤسسات ذاتية , مثلت تجارب ضياء العزاوي تحولا انقلابيا في الرسم العراقي, ففضلا عن كونه الشاهد العملي على المرحلة المفصلية في تاريخ الرسم العراقي انتقالا من الخمسينيات الى الستينات وما بعدها من حصيلة فعل التحولات الاسلوبية العالمية في الفن التشكيلي العراقي , فوضع يده على كنز ثاو في ضمير الابداع العراقي سبق لاهم الريادات التشكيلية العراقية ان طرقت بابه دون ان تذهب به الى نهاية المشوار مرة بقصر الفترة الزمنية لإنجاز في تجربة جواد سليم وأخرى بتحول فائق حسن عن هذه المنطقة لصالح اساليبه الواقعية ولتجريباته الأخرى, اذ جرب العزاوي مواد ووسائط منوعة، بما في ذلك اغلب تقنيات فن الرسم المعروفة والماسك والكولاج والكرافيك والنحت والتجميع والتنصيب في الفضاء والخزف والارت بوك . وهوالتنوع الذي اثرى منجزه الفني وطرائق تعبيره وجعل من متحف ضياء العزاوي التشكيلي سبرا احصائيا لاغوار ألموضوعات التي كانت معلقة في الافتراض المنطقي للاستلهام , قدم ضياء العزاوي تجربة اكتنزت باغتراب فني يجمع بين متطلبات انتاج عمل فني معاصر بالمواصفات الشكلية التقنية ويتاثث بالسيناريو الذي يمتلك ضياء العزاوي رصيدا جينيا وتطبيقيا يميزه عن غيره بسبب التصاقه بالمتحف والاثر العراقي, بنفس الوقت الذي مكنته مهارته الاحترافية من اجراء التجريب وممارسته باغلب مامعروف من وسائل ووسائط وتقنيات وبشكل مبكر بما اسس لتصنيف منجزه في منطقة التجريب المعاصر, من خلال ابتداعه لمنطقة موضوعية مختزلة وبمساحات تصميمية تجريدية , تحتفظ الى جانب هويته الاسلوبية , بطبيعة الهوية الوطنية المحلية التراثية المؤثثة بالاستعارات والاشارات والعلامات والرموز ذات الطاقة التأويلية, باعتبار ما تتشفر به من مناخ ايقوني يتيح لها ارسال

خارطة قديمة لشبه جزيرة العرب – من مقتنيات مجموعة الابراهيمي بغداد

اكبر كم من الرسائل بتنوع المتلقين , ومن خلال قدرتها على خلق مناخ هرمونطيقي اسهم اسم ضياء العزاوي وكارزمته المتنامية في فاعليتها المؤثرة في التلقي والاقتناء والثقافة التشكيلية , اذ يمكن بوضوح رصد حرص الفنان على تقديم العمل بقيم لونية معاصرة كانت كفيلة لان تجعل من إنجازه مفصلا رياديا في نسق التشكيل العراقي , بحيث يمكننا الادعاء انه مضى بأحلام جواد سليم الى متمنياتها التطبيقية , حين استثمر الوارد التاريخي الكامن والمتحرك الموضوعي المحيط من الحكائية والشكلية والرمزية والزخرفية الفنية , مضفيا» عليها طابعا معاصرا من الجمالية الرمزية, مذكيا بشكل لافت الطاقات الكامنة في خصائصها الروحية الشرقية ومنها ادخال الحرف والرموز والعلامات الموروثة في مغامرات تجريبية بصرية متتابعة كيفت صياغات العزاوي التشكيلية الحديثة, وبالتالي حددت طبيعة الأثر الريادي في الهيكل الأسلوبي لتجربة العزاوي الذي تضمن عددا كبيرا من الاتجاهات التي كان الفنان ينتجها متجاورة تعبيرا عن العصف الذهني الذي يرافق نتاجه الفني و ويؤطر تحولاته الاسلوبية ، فالتراث أصبح معينا للمعاصرة في تحول ابداعي للريادة الجمالية ساهمت وبشكل فاعل ثقافة الفنان العزاوي وتماسه المباشر مع المتحف في اذكاءه واظهاره بطريقة مستفزة وانتقائية غرائبية سببت حراكا متفاعلا في المحيط التشكيلي , مع تميز لوني يمتد من الهارموني في الاكرومات والمونوكرومات موظفا ما استلهمه من عمق التراث اللوني في البنية

المعاصرة كالالوان الذهبية والفضية والمباشرة الصريحة ذات الحضور التعبيري التصميمي , كما وظف بنجاح الإشارات المحلية الموروثة لتكون رسومه التصميمية الطابع معادلا موضوعيا لمهارة التلوين وتميز التاليف الانشائي للكتل المعاصرة في السطح التصويري, و حصادا ناجحا لما بذر من توظيف للرموز والدلالات. سيما و انه قد استلهم من الحادث الدرامي في التاريـخ الثقافي كثير مما لم يرصد في الإنتاج التشكيلي فاستهدف الفعاليات الشعرية كالمعلقات وبعض القصائد والدواوين و توقف عند الحوادث التاريخية السالفة والمعاصرة كواقعة الطف و كحادثة تل الزعتر , فانتج سلسلة ملاحم تصويرية معاصرة تاسست بعناصر السرد التي تحكي قصصًا وتتضمن شفرات معرفية ومعان عميقة في الاجتماع والسياسة والتاريخ يجمع بينها كما هو متوقع الحضور التراجيدي للحدث وهو الامر الذي اعانت عليه خلفية العزاوي الثقافية والمهنية وسلوكه التجريبي في تشكيلها بسيناريوهات مؤسسة للعمل الفني المعاصر مضيئا بذلك السلوك المميز منطقة معتمة شاعت في الوسط التشكيلي المحلي والإقليمي نشأ عنها كم كبير من الاعمال الفنية المعاصرة الخالية من التاثيث الموضوعي ، مما منح فنه عمقًا رياديا يسابق محل الفنان العزاوي في التسلسل التاريخي للريادات , وقد شكلت هذه الإضاءة انعطافا في طريقة تقديم العرض التشكيلي العراقي من خلال ما تطلبه ذلك من بحث مفهومي دائب دائم يجريه الفنان قاده الى تقديم عرض بصري متسلسل ومتنوع يكون فرصة لإظهار مكنة الفنان الاحترافية المعاصرة من خلال توليف التبسيط والاختزال والتلوين التصميمي واستخدام الحرف والنص اللغوي بالاتساق مع ما توصلت اليه الحركة التشكيلية المفاهيمية العالمية المعاصرة, من توظيف للنص اللغوي كمنتج تشكيلي مع علامة فارقة في مخرجات العزاوي الذي جعل من النص سحابة جمالية عاطفية, تثير مكامن قوة النص الفني البلاغية جماليا خارج طاقة المعنى الكامن بالنص اللغوي, واستخدام الحرف العربي كمعطى» جمالي خارج المعنى الذي يثيره المعنى الأصلي للحرف حيث يشكل الفنان سديما حروفيا يصنع ملمسا منوعا فضلا عن توظيف اصل الحرف ككتلة ومساحة وشخصية تتعشق مع المجاورلبناء سطح جمالي تيبوغرافي يرقى الى المرونة الجمالية للحرف واللغة العربية , صانعا طبقات تراتبية من المعنى والجمال مرة بتوظيف الموروث الإسلامي وأخرى بابتكاره ايقونات لغوية معاصرة تتسق مع ما يرمي اليه في منجزه , اذ جمع عمله الفني الرموز والزخارف المستمدة من الموروث التاريخي التي أعاد انتاجها بذاتية اسلوبية كما رصد الفولكلور واستحضره في سبيل صناعة

الهوية الاسلوبية الفردية للفنان نحو اسلوبية اشمل تميز ضمنا المحيط التاريخي الجغرافي للفنان ، عززها باستهدافه للسرديات المعقدة التي أحاطت تجربتة الإنسانية وإرث وطنه كفنان مغترب فكرا ومتغرب واقعا وهو امر اسهم كثيرا في اختيار الفنان العزاوي لعناوين اعماله الفنية بشكل مفرد او بشكل معرض وهي عناوين تستبطن الكثير من الدلالات التي تسهم في صناعة محتوى العمل وتعضيد المناخ البصري في إيصال المعنى المضمر ليكون شاخص ظاهري قابل للحوار والنقاش . حضرت الأشكال المجردة تجريدا عشوائيا وهندسيا حيث استخدمها الفنان مع حرص مميز للتجربة على البناء الخطي والانشائي وصناعة تركيبات غرائبية تتخذ من القلق بديلا للتوازن وتحقق حركة دوامة مستبطنة في تاليفاته تلزم المتابع والمتلقي والقارئ لعمل الفنان العزاوي بان يجتهد في سبر اغواره . وبما حقق جزءا هو الأهم في هويته الاسلوبية , حيث جمع العزاوي بين الواقع والتجريد في سمبوزيوم جمالي متناسق كان كفيلا بانارة المسكوت عنه عند أجيال كاملة من الفنانين بعده . ويمكننا هنا رصد تنوع وتتابع وتداخل المراحل الاسلوبية التي لم يغادرها في نسق نتاجه وكان دائم العودة اليها حتى في تجاربه المغايرة المتعددة وهو دليل على عمق الصلة والتوحد بين ثمرة التجربة والفنان , وهي من مميزات الفنان الاحترافية التي يحق ويتوجب تعيينها بغية تأسيس اسوة يقتدى بها من الفنان المحلي , فضلا عن انفتاح العرض البصري الذي قدمه الفنان ماديا ومعنويا , ذلك ان ابرز تجارب الفنان العزاوي هي تلك الخارجة عن النسق والمحددات والخارجة عن الأطر التقليدية المتداولة – فتجاربه تسبح في فضاءات تكيف لدونة الزمان لتقدم حوادثه التاريخية كمعطيات جمالية معاصرة وحتى استشرافية لما يظنه الفنان فضلا عن تمييعه للمكان بحيث تغدو خطوط الكنتور لاين والمحددات الطوبوغرافية والمظاهر الفورمولوجية معطيات جمالية زخرفية يعيد الفنان انتاجها بابتكاره خرائط جمالية تقترح امنياته وتقدمها لسمبوزيوم الجمال بتميز مشهود . لعمله الذ ي جمع غالبًا عناصر الفن التقليدية مع التقنيات المعاصرة. ويسلط الضوء على الجذور الثقافية برؤية كاشفة معاصرة حققت حضورا مختلفا اذ تميز فن ضياء العزاوي بكونه مائدة جمالية احترافية مدروسة التمرحلات , وثقها بطريقة تقدم درسا تمس الحاجة اليه في بناء التشكيل العراقي و مؤثثة بالهوية الذاتية والاسلوبية التي جاءت محملة ببيانات التعبير عن الاحتجاج والتأملات والاماني والاغتراف الثقافي مما تضمنته الذاكرة الذاتية الثرية للفنان ضياء العزاوي وذوبانه في الفن كما في الانسان من حوله .

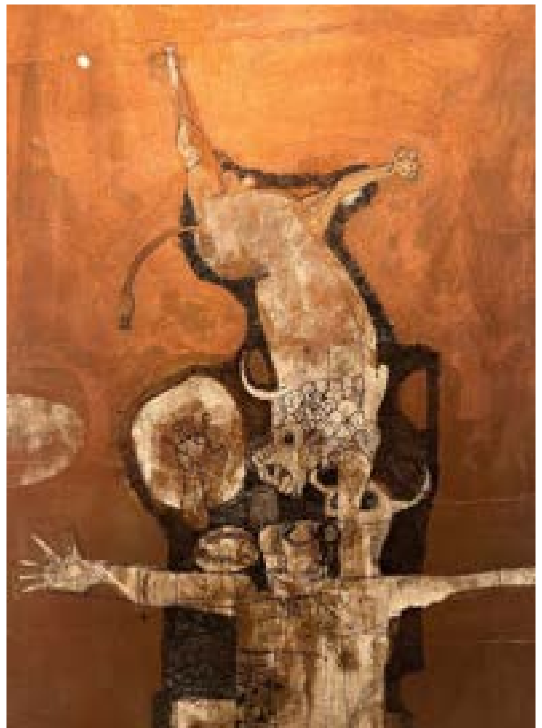
د. قيس عيسى

ضياء العزاوي: الفن تبادل ثقافي بين الشعوب

اعتمد الفنان ضياء العزاوي على مصادر أساسية لتشكيل القاموس البصري من هذه المصادر هي التراث الحضاري الرافديني، والتراث الحضاري الإسلامي، والتراث الشرقي (لمدرسة بغداد - والواسطي زائداً تجارب الفنان جواد سليم) وكذلك وظف الاستعارات المعمارية والفلكلور الشعبي في رسوماته.

عند تتبع الوجوه التي يرسمها الفنان ضياء العزاوي سنجد جذورها تمتد إلى التراث الحضاري السومري والآشوري وغالباً تأخذ تلك الوجوه سمات الرليف أو سمات الطباعة الغرافيكية فالعيون على سبيل المثال تكون لوزية فارغة من العدسة مفتوحة بسواد شديد، وكذلك الشفاه فيها تبسيط عالٍ يشبه المنحوتات السومرية، وهذا أيضا ينعكس على بقية الأشكال الحيوانية خصوصاً في تجارب الستينات التي بدأت بمعرض عام ١٩٦٥ حيث وظف الفنان أشكال الأسد الآشوري والحصان والطائر وبعض الأشكال التي تُدللُ على المرجعيات الأصيلة من خلال فهم ووعي لقانون الاستعارة والتوظيف سواء كان التوظيف البصري أم التوظيف الدلالي وكلاهما متواشجان. إن غاية الفنان من توظيف المرجعيات ليس لتأكيد الأصالة والانتماء فقط وإنما لبناء قاموس بصري بصياغات شخصية. وهذا ما سنلاحظه في تجارب لاحقة حتى تأخذ بالظهور شيئاً فشيئاً في بوتقة واحدة وهي صياغاتها المعاصرة. لأن الفنان آل على نفسه أن لا يكون مُستنسخاً لمفردات الواقع ولا مُنساقاً لتجارب فنية أوروبية أو مَحلية وإنما أراد أن يُحدد مفردات قاموسه البصري بعناية خاصة. كل ذلك كان ينصب على موقفه من الحياة ومن قضايا الإنسان بشكل خاص، فموقفه من الحياة أن يكون عمله حاضراً زمنياً ومستقبلياً أي أن يعيش سمات عصره الجمالية أما موقفه من قضايا الإنسان من خلال ترسيخ قيم العدل وإدانة الحروب وإشاعة التسامح لهذا أحتاج الفنان أن ينوع مصادره البصرية لبناء قاموسه الشخصي.

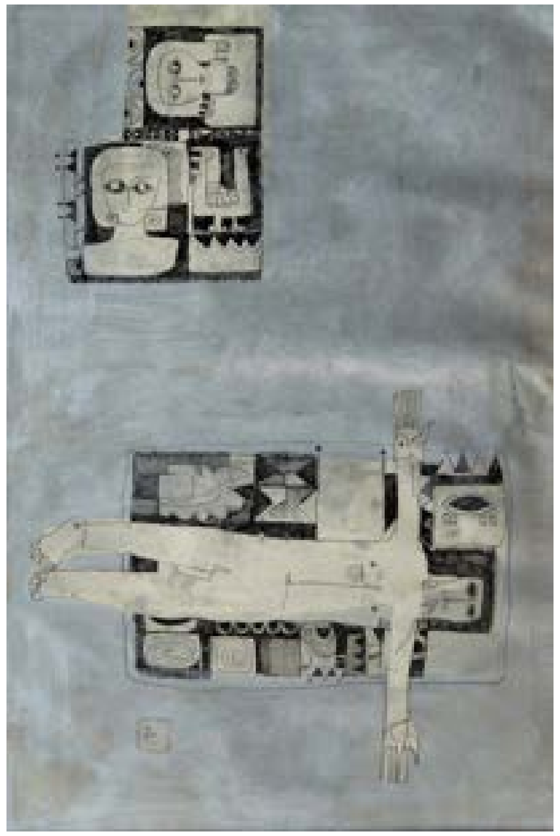
إِستعاراته لم تقتصر على الشكل وإنما على أنماط تشكيل تلك الأشكال وآليات تكونها البصري، فنلاحظ أن الأجساد تتقارب مع مفاهيم التشكيل السومري والآشوري، الوجوه جانبية والجذع أمامي أو بالعكس، كل ذلك اللعب الحر في إنشاء الجسد البشري وبقية الكائنات وفر للفنان حلولاً تشكيلية للخروج من سلطة الواقعي والأكاديمي، هو يعلم أن تلك الأنساق مهمة لكنه يُريد أن يكون حراً في تكوين

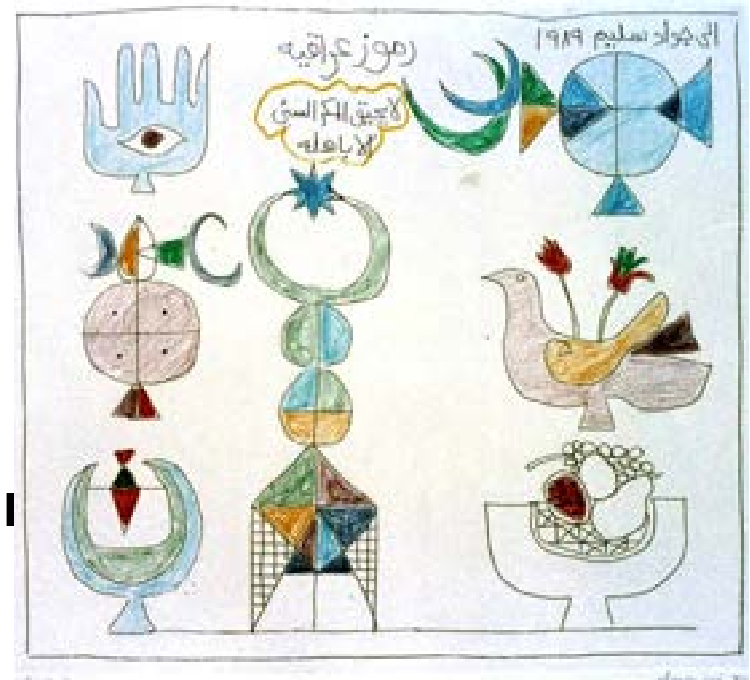


اللوحة وليس في انضباط الجسد في حدود ضيقة، فاللوحة لديه عبارة عن عدة زوايا نظر تؤسس للتعدد القراءة وانفتاحاً للتأويل، وكذلك الفنان تعمد تضمين مفرداته البصرية بعض الرموز والدلالات كالقرون على الرأس البشري ورمزية الثور ومفردة الطائر كل هذه المفردات زادت من حرية التعرُف والتصرُف في رسم التكوين البصري الخاص (بالعزاوي)، ولم يقتصر بحثه في رسم خارطة التكوين الشكلي بل تعد ذلك إلى استثمار طاقة الخط والكتلة في المنحوتات السومرية والآشورية. أن وعيه بها أعطى قيمة أستكشافية للجسد تقارب القيمة العلمية التي توصل إليها (بيكاسو) في التكعيبية وهي (التزامن) من خلال تعدد زوايا النظر. في بعض الأحيان أجساده كأنها قطعاً خزفية أو نحتية مُهشمة من بقايا أثرية رافدينية، فهذا يدل على أن الفنان أراد أن يقوض حرية الجسد بما يتوافق مع موقف الفنان، فنلاحظ الجسد منطوي على نفسه أو أجزائه مفقودة أو يقبع في حيز ضيق، كل ذلك يعزز من قيمة الدلالة التي تستدعينا للكشف عن علاماتها المضمرة خلف النص البصري.

ان وعي العزاوي أضاف للمرجعيات الرافدينية الموظفة في لوحته لغة بصرية ذات بلاغة عالية في التبسيط، ولم يكتفي بذلك بل أخذ التكوين المرجعي إلى مديات أكثر معاصرة أكساه بطابع التحديث من خلال إشراكه بقضايا عصره الجمالية والمعرفية والإنسانية. في ستينيات القرن الماضي كانت تقنية أعماله ذات سمة نحتية بلغة الرسم الحزوز وتكسير الفخاريات الكتل النحتية الفجوات في العيون والفم، وكتلة الجسد المسطحة كأنها رليف نحتي.

بعد الحفريات في التراث الرافديني للسومريين والآشوريين برز اهتمام آخر بميزات الفن العربي الإسلامي ولاسيما الخط العربي والأشكال البصرية التي اعتمدها الفن الإسلامي كمرموزات بصرية كالأقواس والأهلة وبعض الأشكال الهندسية التي تقارب الزخارف الجصية في العمارة الإسلامية والحرف العربي بما له من سمات تجريدية، ولم يستثني الزخارف النباتية التي بسطها الفنان أبلغ تبسيط ليخلصها من طابعها المنطقي الرياضي ليحولها إلى نسقٍ تجريدي بسيط ليُعيد تقاربها مع الأصل، لكنه لا يستثني طابعها العفوي من التشكيل وهذه حرية من نوع آخر ليُتاح لفعل اليد حرية الحركة وللعين متعة الاكتشاف وللعقل إمكانية الفرز والاختيار واعادة التشكيل بما يتناسب مع إرادة القلب لحميمية الشكل الجديد وانسجامه مع العاطفة البشرية.





كما وجد رافد آخر يرفد متعته البصرية كمضيفات أخرى لقاموسه البصري وهي الثيمات المأخوذة من التراث الشعبي وهي زخارف السجاد والبسط وبعض تقنياتها النسيجية التي منحت السطح البصري الخاص بالعزاوي طابع الهوية المحلية كما أن ألوانها الزاهية على أرضيات مُحايدة تعطيها بريقاً وانسجاماً بالوقت نفسه وهي سبيلا آخر لحل مُعضلة الاتكاء على التكوين الأكاديمي، إذن هي شكلاً بصرياً وتقنية اظهار تتآزر مع العناصر الأخرى.

ولم يكتفي قاموس (العزاوي) بهذه الروافد المعرفية فقط بل أضاف لها رافد آخر جديد وهو مدرسة الواسطي وطروحات جواز سليم حول إعادة تحليل وتركيب الشكل البصري الواقعي فكانت آلية التحليل والتركيب لديه بمثابة الماكنة التي تهرس كل المكونات وتعيد تركيبها بشكل مغاير ومختلف عن سياقها السابق. فالفنان اعتمد عدة أنظمة في الصياغات الجمالية التي أخذت تتشكل بصورة مستمرة.

آلية البناء البصري التي تألفت منها رسوم الواسطي والتي أسس عليها فيما بعد (جواد سليم) أنظمته الجمالية، والتي استعار من بعضها العزاوي كمثير جمالي إضافةٍ إلى القانون الكامن فيها الذي ينم عن تفكير إبداعي يعيد تشكيل الشكل البصري الواقعي وفق منظومة جمالية مُبتكرة تعتمد قانونها الوضعي الذي يُنشِأهُ الفنان، هذا الفعل الذهني أعاد الاهمية للغةِ التشكيل الشرقي أمام كل المؤثرات والانساق الأوروبية الوافدة والتي ألقت بظلالها على تجارب الكثير من الفنانين وألغت هوياتهم المحلية عبر هذا المؤثر الضاغط والمغري بالوقت نفسه.

لكن الفنان (ضياء العزاوي) تمكن من وعي وفهم دقيق لأهمية رسوم (الواسطي) وتجارب (جواد سليم) التي غيرت مُعادلة المؤثر الخارجي (الواقعي) مُستبدلاً إياه بالبحث الدؤوب عن هوية او عن شكل الرسم، ليس القصد بالهوية استعارات لمرموزات محلية فقط وانما بناء هوية بصرية ذات نظام أبداعي يعتمد ذهنية معرفية متوقدة في آليات صياغة المشهد البصري الذي يتضمن عالميته عموماً ومُحملاً بخصوصيتهِ الذاتية كنظام اشتغال، أي طريقة بناء العمل الفني وفق طريقة ما، كما فعل (بيكاسو وميرو وكاندنسكي وقبلهم السومريون والواسطي) حيث اكتشفوا جميعاً لغة تشكيل تُساعدهم في بناء العمل الفني بشكلٍ مُختلف عن أنظمة اشتغال قبل الحداثة وهي الكلاسيكية والأكاديمية والواقعية والرومانتيكية).

فالفضاء أصبح له قيمة والشكل الواقعي لم يبقى منه إلا ما يشير إلى معناه وليس ما يشير إلى نسخٍ ثابتة غير قابلة للتحرك، بل تم التغيير والتحوير والتحول حسب ما يبغي الفنان أن تكون عليه. وخصوصاً أن الفنان الذي اختار مساراً غير تقليدي مسار يعي أن مهمة الفنان الأساسية هي الإبداع والابتكار وليس النسخ والتوثيق. لان صناعة المُتَخَيّل البصري يجعل الفنان أكثر انشغالاً في البحث عن المُكتشفات والصياغات البصرية الجديدة حتى وأن اتصلت بمرجعياتٍ سابقة إلا أنها تمر بمتغيرات زمنية من خلالها نرصد وعي الفنان وقدرته على تطوير مفرداته البصرية وفق مسار يمتلكه الفنان كي يصوغهُ كما يشاء.

أما استعاراته للحرف العربي ما هي إلا استعارات تشكيلية وليس لإثبات الهوية البصرية فحسب بل استخدم الحرف كوسيط بصري تجريدي يمنح السطح البصري إيقاعاً جمالياً يؤكد قيمة البعد الواحد كبنية متعامدة تخلص الفنان من البعد الثالث وتمنحه ذريعة لتفكيك وتنويع الإيقاع بين السطوح إن هذه المفردات الشكلية بوصفها حروفاً غير متصلة ولا ترتبط بمعنى أو بمدلولٍ واقعي وإنما تكتفي بذاتها وخالية من ضاغط التأويل فهي مُشفرة بمُحيطها الكفافي لهذا اكتشف (العزاوي) طاقتها التجريدية المحضة وطواعيتها في التشكيل، كما أن (العزاوي) تعمد استعارتها وتوظيفها في السطح البصري بسبب انفصالها التام عن كل العوالق البصرية الطبيعية، بهذه الأشكال الحروفية استطاع (العزاوي) إنشاء سطوحاً تجريدية تحمل جدتها وجمالها في ذاتها بعيداً عن السرديات الخارجية.

أعطى (العزاوي) بُعداً جمالياً آخر للحرف العربي بعيداً عن تلازمه مع النصوص القرآنية والحِكم، كما انه حرر الحرف العربي من سلطة القانون الصارم الذي يعتمده الخطاطون وقام ايضاً بفصله عن العبارات

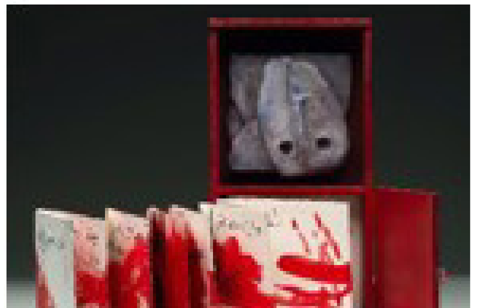
النصية ولم تتوقف لوحة العزاوي من النمو المُستمر فخلقت لها بيئات مكانية مًستعيراً لأشكال الأقواس والقباب ليس لتأثيث المكان وإنما للحاجة المُلحّة لتكامل المفردات البصرية الخاصة باللوحة التشكيلية. وايضاً استعاراته للأشكال الهندسية كالمربع والمثلث والدائرة كلها عناصر تزيد من بنائية اللوحة وتؤكد توجه (العزاوي) نحو تجريدية لا تشخيصية خصوصاً في فترة الثمانيات من القرن العشرين، بل بالغ (العزاوي) كثيراً في تجريداته من خلال الغاء تلك العناصر التي ترتبط بأشكال ربما تشكل تناصاً مع تجارب عربية وعالمية فاختار تقنية تقارب قصاصات الورق أو الأقمشة حوافها غير منتظمة كتقنية شكلية تستقبل طاقات اللون دون أي مؤثر بصري خارجي فأصبحت تلك الايقاعات اللونية أكثر شاعرية وأكثر قرباً من التجريد الخالص، فعلا حقق من خلالها (العزاوي) نماذج بصرية مُعاصرة ذات طابع جمالي مُكتفي بذاته ويعبر عن لغة عصره.

أما فيما يخص سيولة اللون والخط، كأن الفنان يحاول إخبارنا بأن عناصر الفن ممكن أن تُعبر عن نفسها بدون حاجتها لتمثيل الأشياء والكائنات. إذن اللون والخط والفضاء والسطوح بتنوعها تمتلكُ طاقةُ تعبير كامنة فيها، وليس فقط تعبيراً عاطفياً فحسب بل تُعبر عن صياغاتٍ تجريدية بوصفها لغةِ عصرها يتشاركها الإنسان في المكان كما في المشاعر، إذا رغبنا بمجاورتها باللغة الشعرية.

عند الاقتراب من حد التأويل وتمدد أعمال (العزاوي) خارج إطار اللوحة سيتكشف لنا موقفه الإنساني الرافض للعدوان والهمجية وعدم العدالة. فهذه المقولات التي عبر عنها بهذا الموقف تَجسدت في أعماله التي عبرت عن قضية وموقف الإنسان ضد الظلم وضد الطُغاة. في لوحات أُستمدت من حادثة (عاشوراء واستشهاد الإمام الحسين) طاقة الثأر والثورة ومقولة الحق، حيث تجلت تلك المقولات بتكوينات صادمة ومعبرة عن محنة الإنسان أمام مواقفه ضد الطغاة.

فجاءت تلك اللوحات إشارة للإمتداد الجُرح الإنساني مُنذ الأزل وخصوصاً في العراق. تم تصاعد موقف (العزاوي) ازاء الأحداث العاصفة التي أصابت الوطن العربي في (صبرا وشتيلا - وتل الزعتر) وما ألحق بالإنسان الفلسطيني من أذى أمام أنظار العالم. الذي يدعي الحريات وتطبيقه القانون الدولي الجديد وحقوق الإنسان. ما هذه اللوحات إلا إدانة وفضح لتلك الشعارات الزائفة التي تُغطي مطامعها وشهوتها في الاصرار على القتل والتجويع والتهجير.

وكي يتآزر الفن كصورة للموقف مع الكلمة اختار الفنان (ضياء



(العزاوي) فكرة الدفاتر الفنية. بوصفها تؤدي دورين دور صورة الإنسان وصوته المكتوب شعراً من خلال التعاون مع بعض الشعراء الفلسطينيين والعرب. لجعل نصوصهم الشعرية مرئية بمثابة شاشات عرض لِمَشاهِدِ البطولة والفداء والاضطهاد. كأن الفنان يحمل مسؤولية الدفاع عن الإنسان، وهو على يقين أن الفن أحد أهم الوسائل الإنسانية في التوثيق وفي الدفاع المُتمدن أمام السياسات الغربية التي تدعي بالمدنية والتحضر.

إن ما يريد أن يرسمه (العزاوي) ويُشيرُ له هو عدم انصاف الغرب لقضية فلسطين والعراق ولبنان. وعدم اكتراثهم للدماء العربية التي تُسال والتي هم سبباً فيها.

هو لا ينكر أن شعوبهم بلغت من الإرادة والاقتدار العلمي والتقني وحفظاً للحريات وصياغة الدساتير التي تضمن حقوق الإنسان لكنها تحميهم فقط ولا تشمل كل البشرية كأن العالم صمموه بأن يكون ذي طبقات لا يتساوون بالأهمية. و(العزاوي) أيضاً يُقدر أن بعض الحكومات العربية خدمتها الصدفة في الحكم ومزقت شعوبها بحروب ونكبات وصراعات داخلية وخارجية وأفسدت مُجتمعاتها وظلمتها مما أتاح الفرصة للقوى الاستعمارية من التمادي وسلب حقوقهم من خلال افتعال الازمات (فالعزاوي) يقف بالضد من تصرف الطرفين الاخلاقي والإنساني.

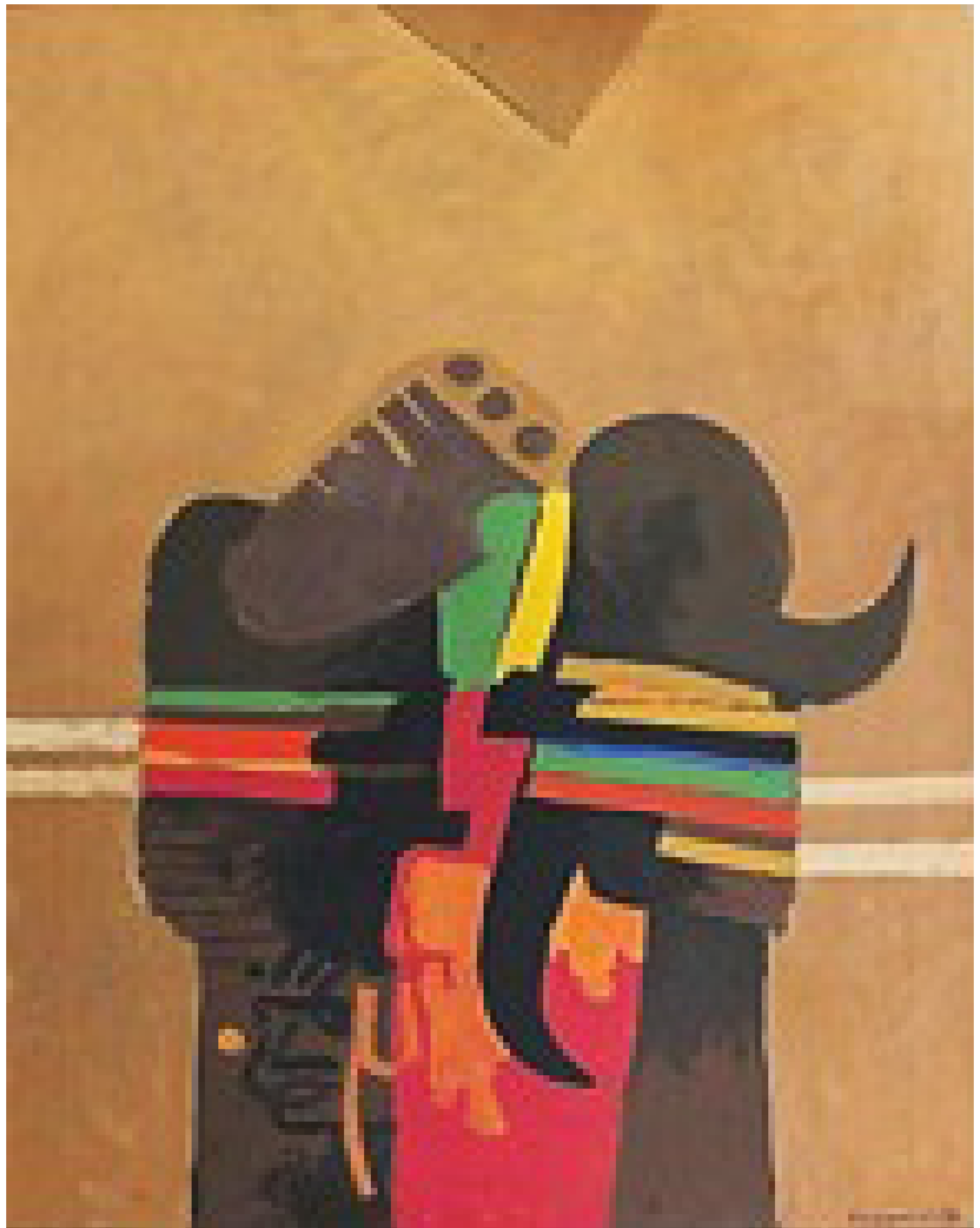
ولم يقف (العزاوي) بحدود اللوحة بل ولج عالم النحت الفخاري والمجسمات حيث وفرت له هذه الممارسة أبعاد أخرى للرؤية منها فني جمالي ومنها يحمل قضيته الأزلية وهي نصرة الإنسان وإدانة الظلم. الموضوعات الجمالية ذات الأبعاد النحتية كأنها تناسلت من سطح اللوحة وأصبحت تشغل أحيازاً مكانية تتسم بأناقة الإخراج. وأصبحت أكثر تنويعاً في مستويات السطوح وبريق المادة الزجاجية أضفى طابعاً حميمي مع المتلقي ومع المحيط.

تكويناتها أغلبها مُبتكرة لا تحمل مضامين خارجية بقدر ما يشغل الفنان المُعالجات التي تمكنه من خلق متخيل بصري تجريدي يتصف بالمتعة الجمالية. كأن سطوح لوحاته الملونة كانت أشبه بخططات مصممة كي تولد بهيئات نحتية.

أما المنحوتات ذات الطابع السياسي أو الطابع التأويلي التهكمي أو التوثيقية أو ذات طابع الإدانة فتنوعت خاماتها وتعددت أشكالها كمنحوتة رسام الكاريكاتير الفلسطيني واحتلال العراق وعصابات (داعش والحواسم ومدينة الموصل) كل هذه الموضوعات اكتست بطابع الترميز والإشارة والتأويل والتنديد كما أنها تتيح فرصة للمتلقي الوصول إلى متونها المعرفية واستكشاف موقف الفنان الرافض لتلك الممارسات الا أخلاقية.

في صدد حديثه عن موقفه في (معرضه انا الصرخة - في الدوحة) ازاء ما يحصل في العراق وموقفه ازاء السياسة بشقيها المحلي والدولي فيعبر عن وجهة نظره قائلاً (لدينا الدمار والمأساة وذهنية الانتقام الطائفي، كل هذا خلقهُ الغرب من أجل الحفاظ على مصالحه، انا ليس لي مُشكلة مع الشعوب الغربية، لكن ارفض السياسات الغربية الداعمة للأحزاب الإسلامية (المتمثلة بداعش) التي

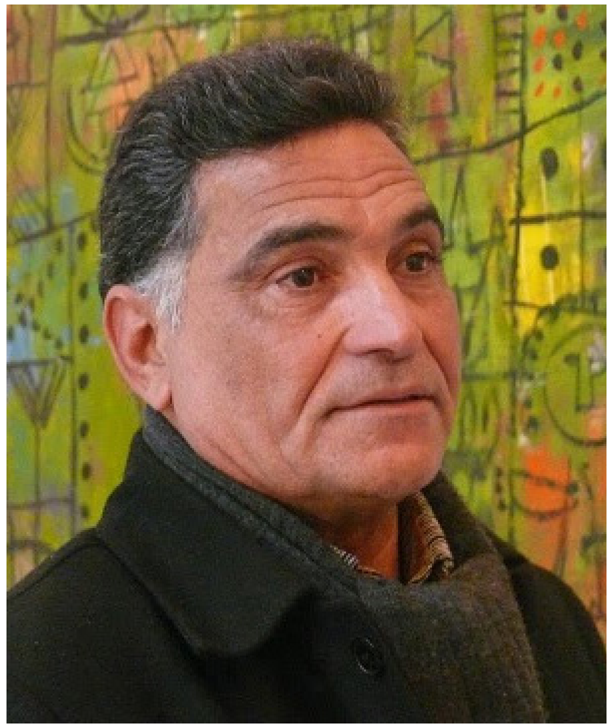
تتمتع بذهنية التطهير العرقي والانتقام).(*)
أما فيما يخص السياسات الداخلية ضمن برنامج (حديث آخر) يقول للمقدم (ريكاردو كرم) (كانت صورة السياسي في العراق بعد عام (٢٠٠٣) صورة فاجعة، والشاهد على هذا اغلب الشعب ولأسباب مُختلفة حاول تدمير مُمتلكاته الثقافية والفنية والحضارية انتقاماً من ذلك السياسي السابق لأنه خلق قيماً لا أخلاقية ولا تنتسب للقيم الوطنية النبيلة. وهذه من الأسباب المُهمة التي أتاحت الفرصة لبعض الأشخاص ضمن المُجتمع ان يكونوا أنموذجاً ليس له علاقة ببلادهم أو مُمتلكات بلادهم فأشاعوا التخريب والدمار).
ففي منحوتته (حارس ألغازه) على الرغم من وجود تساؤلاً عميقاً عن موضوعة هذا العمل لكن الفنان لم يتخلى عن قيم عصره من اناقة وجمال وتبسيط على الرغم من كل ذلك يعيش الانسان في حالة اغتراب مُستمر.
كما ان تجارب (العزاوي) ولا سيما الحديثة لم تتخلى عن تعالقها مع تجارب عالمية فهو يعي ان يكون نتاجه ذي طابع تواصلي تتذوقه الشعوب جميعاً، ففي بعض تجاربه تتقارب مع أعمال الفنان (خوان ميرو) والفنان (ماتيس) من حيث نظام الاشتغال وليس من حيث الثيمات والموضوعات المُستخدمة بل من حيث انتمائه الى لغة التجريد العالمية التي كانت سمة الفن الحديث في القرن العشرين. فهو يمتلك قاموسه الخاص الذي شيدهُ وفق شروط مرجعياته الفكرية أولاً ومرجعياته التأريخية ثانياً، فهو مُجدد لعناصره بإستمرار كنها في نمو دائم مُستلهماً سمات عصره.
ايضاً (الفنان ضياء العزاوي) نَّوع تقنيات اعماله فبعضها كان يلامس النسيج الصوف للبسط والسجاد والبريق الزجاجي للخزف الجداري المُستخدم في الاضرحة والجوامع كي يمنح سطح العمل مستوى آخر من الحميمية مع التراث وخصوصية في الأداء. كإنه يقول لا اريد أن استخدم تقنيات الرسم الاكاديمي لأنها تَعقِدُ ترابطاً مع النتاجات الفنية الغربية تقنياً كما انها تُعيد وعينا باداءات النسق الكلاسيكي والاكاديمي الذي يتعين على الرسام مزاولة شروطهِ في التنفيذ، فهذه الاداءات تُحدد خصوصية الفعل الجمالي الإبداعي وتضعهُ ضمن شروط مُسبقة كما شروط الخط العربي الصارمة التي تجبر الخطاط على اتقان قواعدها، بهذا الفعل ادرك الفنان الحداثوي الغربي ومنهم ضياء العزاوي الشرقي المُتطلع لما هو جديد ان الابداع يتطلب خطوة الى الامام وليس الى الخلف خطوة اكتشاف لمتون جديدة للجمال وللقيم الفنية المُعاصرة.
لم يقف (العزاوي) فقط عند جماليات التجريد ونسقها الفكري وانما واشج بين نسقين (التجريدي و التعبيري) فهو لن يتخلى عن قضية الانسان في النضال و اعلاء قيم الشهادة فعبر عن ذلك في لوحة مهمة (وهي مذبحة صبرا وشتيلا) التي جسدت كل معاني الظلم والغطرسة التي قام بها العدوان الإسرائيلي على مخيم اللاجئين الفلسطينيين في لبنان. حيث نفذها الفنان بعدة أجزاء بمادة الحبر على الورق، اللوحة مكتظة بالرموز والأشخاص تُعبر عن سردية كبرى تخطف الأنظار من شدة الألم. وفي حديث للفنان ان اللوحة عُرضت في ثمانينات القرن العشرين في الكويت، فطلب منه أحد المسؤولين شراؤها لكن (العزاوي) رفض، فسأله المسؤول لماذا قال له (العزاوي) (انها هدية لدولة فلسطين الديمقراطية عندما تحرر في المستقبل). فأجابه المسؤول (ستنتظر طويلاً) فعلاً انتظر العزاوي طويلاً حتى جاءه اتصال من (متحف التيت مودرن في لندن) يرغب باقتناء العمل، والان هي في احدى قاعات (التيت مودرن في لندن) يمر عليها الزائرين من كل بقاع الأرض ليكونوا شهود



العصر على تلك المجزرة. فعلاً حقق (العزاوي) صورة المشهد الدامي بلغة بليغة ادامة صلتنا بتلك المأساة وقدرة الفنان في توثيق أحاسيسه وأفكاره كفنان برؤى ثاقبة تعي متطلبات العصر وأهمية القوى الناعمة في صنع فارق مناهض لكل سياسات القتل والتهجير والظلم.
أمتدت تجارب العزاوي في الطباعة الغرافيكية بمختلف اشكالها وتقنياتها فوثق الكثير من المواقف الإنسانية في مطبوعات تحمل ثيمة الحرب وقضايا الانسان ترافقها نصوص شعرية وادانات ورموز تعلن عن صرخة اطلقها الفنان إزاء ما يحدث. فكانت نصوص الشعراء ترافق صورة الثائر والشهيد والفدائي.

د. عاصم الأمير

ضياء العزاوي:
تحديث الأصول



1

لم يكن ما حدث في الفن العراقي مع ستينيات القرن الماضي بحثاً في ماضٍ كان أقرب إلى السديم، كما لم يكن الإيمان به محط غواية، بالشكل الذي بدا عند الخمسينيين، حين وجد ريادو الحداثة المؤسسة يومذاك أنفسهم في فضاءٍ مفتوح مترامي الأطراف، وكانت الحاجة تدفعهم لرسم مجسات اتصالية، ومنها ستتشكل الهوية على مهل في بُعدها الرمزي والواقعي معاً.

ربما يكون الفن العراقي الأكثر حاجة لتجديد السؤال حول الهوية بوصفها مقولة تجمع ولا تفرّق، كما أنها تستوفي شروط القبول من مجتمع انهالت عليه شتّى النوازل وصنوف القهر السياسي، وتبديد مصالح الوطن، دع عنك العزل والقطيعة. وبدا أن العودة للهوية الوطنية أمرٌ لا مناص منه، لتأمين التشارك في بناء وشيوع ثقافة الانتماء والمساواة.

إن العراق كثيراً ما قدم نفسه نتاج ثقافة الحاكم المؤلّه، أو بأقل احتمال الأب الذي غالباً ما يلعب دوراً خصائياً، بتعبير أدونيس، وتدركنا الحاجة لمراجعة أحوال لعزل هذه النظرة البطرياركية التي تراجعت معها كل فرص ممكنة لاستعادة الشعور بالمواطنة وتكافؤ الفرص وسريان القانون على الجميع.

لقد أسقط التنازع الغريزي على السلطة مهابة الدولة، وكانت ضحيتها الأولى، ولم يكن في اليد، لسوء الحظ، سوى إنتاج سلطات تُسيّر الهوية باتجاهات تختلط بها عادةً الإيديولوجيا بالصراع العنيف، وكان أن غابت الصورة في العراق، حتى أن الهوية بذاتها أصبحت إشكالية متوالدة، فهناك الهوية الدينية والقومية والقبلية والوطنية.

كان جواد سليم بفطرته يدرك شيئاً من هذا ويزيد مع الفراغ المدمر الذي تركته متوالية الاحتلالات من انقطاعات تاريخية طويلة أفقدت العراق فرصة التواصل مع تراثه المجيد، وهو البلد الذي أنتج بفضل قريحة أبنائه سلسلة من الحضارات هي محط فخر لا يُجارى. إزاء هذه الاختلالات، بدا متاحاً أن يطلق الخمسينيون رؤيتهم الآخذة بالتبلور مع جلاء الإنكليز، والتمهيد لإنتاج دولة وطنية وليدة أبان عشرينيات القرن الماضي.

يومها كان غبار التاريخ ودمويته آخذين بالانقشاع، ولو نسبياً، لكن الصورة الفجرية المكتملة لم تتضح، وبقي العراق بيئة جاذبة للثقافة الأوربية والآسيوية على حدٍّ سواء، ولم يدرك وجهته الوطنية حتى الفترة الممتدة بين ١٩٢١-١٩٥١ حين تنامى الشعور الوطني، مضافاً لذلك انبثاق حركة الشعر الحديث، ومدرسة الشريف محيي الدين حيدر للموسيقى، بملامحها المحلية، زد على ما بذله الرياديون الأوائل من مساعٍ لتثبيت الفن كأحد أوجه التخاطب الجمالي الذي يستدعي كل ما يذكّر بالأطلال الحضارية ورواسم الطبيعة ومشاهد ذات خلفية زراعية على الأرجح.

مع التحول من النظام الملكي إلى النظام الجمهوري، كان الوقت مناسباً للبناء على تلك البدايات الهشّة، في وقت بدت الحاجة للارتكاز على التاريخ ومعجزاته أمراً لا فرار منه، وما فعلته جماعة بغداد للفن الحديث يقع ضمن المركز من هذا الانشغال، فيما سُمّي بالعودة إلى البُعد الحضاري، محاولةً منهم لربط ما انقطع من خيوط، مع ماضٍ لم تزل شواخصه متطاولة في مدافنها الأولى وبحاجة لمن يأخذ بها إلى رحاب التنوير.

ربما لهذا السبب لم يمكث جواد سليم طويلاً مع جماعة الرواد عام ١٩٥٠، التي تزعمها زميله فائق حسن وقد غمرها الشعور بمناجاة البيئة العراقية برداء أوربي على الأرجح. كان من نتائج احتضان أعضائها لما جاءت به تيارات الرسم الحديث، ومنها الانطباعية والتعبيرية تحديداً.

المثير هنا أن الفن الخمسيني واجه مصيره لوحده، مع أنه لم يكن منزوع الأصول، مما مثّل فرصة إنقاذ للفن العراقي من الاتجاه إلى مفترق طرق، أو التيه المتوقّع. هكذا وفّرت تلك الأصول مزيداً من الأنظمة الجمالية التي خلفتها الشواهد البصرية المتنافرة في حقول الفن وأجناسه، عمارةً ونحتاً ورسماً، ومن ذلك التسطيح

والتضاد والتقابل والتراكب والتراص وما إلى ذلك، وهي التي ستظهر هنا أو هناك في منجزهم، مع رغبة جامحة لإزاحة ما يمكن إزاحته والذهاب بنتاج قريحتهم باتجاه الحداثة.

أضف إلى ذلك ما خلفته أعمال الفنون الإسلامية في الزخرفة كما في المدونات الخطية المدهشة، مضافاً لها الموروثات اللغوية والشعبية والطرز المعمارية العراقية التراثية. لكن هذه السبيكة على مهابتها الرمزية ليست كافية بكل تأكيد دون أن ترتدي حُلّة معاصرة، مجترحة لغتها الخاصة بما يليق وجدل التخاطب البصري، وتأخذ بتلابيب الخطاب الجمالي إلى نقطة شروع بديلة ورصينة، بمقدورها الوقوف بموازاة إنجازات الحداثة، وتذليل ما أمكن من عقدة النكوص التي تسببت جراء الانقطاعات التاريخية الطويلة قبل وفي وبعد الاحتلال المغولي لبغداد عام ١٢٥٨م الذي لم يترك شاخصاً دون أن يطاله الخراب، كما تروي لنا وثائق التاريـخ التراجيدي للعراق.

بدا أن الستينيين هم الأقرب إلى الصورة الفجائعية هذه، لكنهم ليسوا على وفاق كامل مع تلك الاسترجاعات التي انتهت في أفضل أحوالها إلى ما يشبه النزعة الاجتماعية بحكم الضرورة ربما، في وقت كان البحث عن الهوية المفقودة أمراً لا فرار منه. هذا ما بدا جلياً في بغداديات جواد سليم التي أشهرت في نسقيتها الأسلوبية طابع الكر والفر ما بين التمسّك بالأنساق الجمالية المتوارثة، والتقارب الشكلاني مع نزعات الفن الأوروبية. ومن هذه المشاكلة تمكّن جواد سليم من تثبيت دعائم رؤية وطنية للفن العراقي قابلة على الانفتاح لا الانكماش.

إلى جانب النزعة الحروفية لشاكر حسن آل سعيد التي تخالط الفكر بالجمال البصري، ومحاولة التغنّي بالأصول مع إعلاء الأنا الحضارية التي كانت تلهج بها رسومه بشتّى أنساقها الأسلوبية، تأملية أم موضوعية أم إشارية. وهناك رسوم محمود صبري التي برعت في التماهي بين الفكر والفن في إطار نزعة اجتماعية في بادئ الأمر، ستقوده فيما بعد إلى الفيزياء ومنها إلى فضاء الرسم. من هذا التصاهر نجح محمود صبري كثيراً في عقد وفاق مع المنطق واللامنطق بين اليقين واللايقين، وهذا ما بدا واضحاً في «واقعية الكم» ونظرية الأطياف الذرية فيما بعد، وموجة رسومه التي جاءت كتنصيص على تلك القراءات العلمية العميقة.

إلى ذلك، كان فائق حسن يمنح الواقع خيالاً من نوعٍ ما، مُبقياً الرسم في إطار أسطورته، وهي النزعة المفارقة مع ما أنجزه جواد ومحمود صبري وشاكر حسن آل سعيد بالضرورة، لكنها بدت حاجة أساسية في ظل غياب الأبوّة لهذا الفن الناشئ، إلى جانب ذلك هناك النزعة الاحتفالية التي عُرفت بها رسوم حافظ الدروبي بعد تأسيسه لجماعة الانطباعيين عام ١٩٥٣، وكان الدروبي يسعى قدر مستطاعه إلى جذب مصادر القوة في الرسم الانطباعي ودمجها في بيئة عراقية، حاول فيها أن يعمق فكرتنا التقليدية عن نزعة احتفائية بالأمكنة المحلية مع مشاهد الطبيعة التي لم يكن لها مكان في الرسم العراقي أبان العشرينيات إلاّ في إطار النسقية التسجيلية الفطرية التي لم تكن تشفي الغليل فيما يبدو.

2

بالتأكيد لم يكن الستينيون بحاجة إلى الجفاء الكلي لهذه الموجة من الإنجازات، حتى أن ارتدادات الثورة الخمسينية ستظل ترن في الذاكرة الستينية وفي فصول مهمة فيها، خُذ أعمال إسماعيل فتاح الذي لم يخفِ اندهاشه بما فعله أستاذه جواد سليم، فهي الأكثر مشاكلة معها، مع أنها منزاحة صورياً تحت تأثير عقل نحتي يعرف أن موهبته لا تلتقي بالضرورة مع النحت الشخوصي بالطريقة التي عُرفت بها أعمال جواد سليم نحتاً ورسماً، وإن كان إسماعيل فتاح قد قال ذات مرة أن النحت العراقي يمر من تحت نصب الحرية، فإن نصب الشهيد ليس استثناءً من هذه المقولة لما فيه من مراجعة للذاكرة الشفاهية المتجذّرة في الموروث العقائدي، مع المهابة المعمارية لمشاهد القباب الذهبية أو الفيروزية التي تُرى في كل مكان من العراق. هذه العودة ذات إيحاءات جوادية، ولكن إسماعيل يفارقها في الاتجاه الأسلوبي.

رافع الناصري هو الآخر سيأخذ على عاتقه استدعاء تلك الجذور بعد أن تخلى عن نزعته الوصفية أبان تلقيه أصول الفن في الصين والبرتغال.. وسيكيف رؤيته لأجواء مشرقية برؤية هندسية يرى أنها تضعه في صلب اهتمام الفنان المسلم حين برع في دمج نزعته الهندسية مع الحدس، لكن الناصري ولأمر يتعلق بضروراته الأسلوبية يُذكي تلك الأصول جرّاء تعامله مع حروف بعينها غالباً ما تمثل مركز جذب لافت بشكل يؤهلها للتعبير عن نزعة الهوية دون نسخ أعمى.

ظلال الموجة الخمسينية تُرى أيضاً في رسوم سلمان عباس، سالم الدباغ، مهدي مطشر، عامر العبيدي، حسن عبد علوان... الخ. وبالتأكيد لم يكن ضياء العزاوي استثناءً من هذه القاعدة، لكن للستينيين شواغلهم، فهم وريثو هزيمة قاسية ١٩٦٧ يوم تجرعتها الأمة دون أن تصل الشعارات القومية بها إلى بر الأمان.

درس الهزيمة هذا ظل يلاحق هؤلاء، لكنهم لم يعودوا منه بخفي حنين كما يقال، وهو مربط الفرس في قراءتنا التحليلية هذه لواحدة من أمضى التجارب التحديثية في هذا العقد العاصف. لا يهمنا هنا ما قيل بشأن الفن الستيني من الوجهة الوثائقية، وإن حدث، إنما لتأكيد لحظات الانطلاق المؤثرة لا أكثر، ومن المهم المضي عميقاً في جدلنا النقدي للكشف عمّا هو وراء الأكمة من خلال تجربة لامعة مثلت قطب الرحى في البحث الستيني دون أن نعدم سواها بكل تأكيد.

«لا أريد أن أكون خطاطاً يستخدم اللون، وإنما رسام يستخدم الخط»
ضياء العزاوي

إن مقتضى الحال يقول: إن ما فعله الستينيون هو لحظة حداثة مفارقة أمعنت في تشريح الأصول الجمالية للفن العراقي نازعة عنه قشوره السطحية الماثلة للواقع، مستخرجة ما هو كامل كي تعيد إنتاجه مجدداً كلاً على وفق ما يراه مناسباً بما يؤهل خطاب الفن لتخطي عقدة الجغرافيا والمحلية التي تطوف حول نفسها.

وهكذا بدا أن منجزات هذا الجيل والتي تمر هنا بإيجاز أمضى شمولاً واختزالاً وأشد انغماساً في حياة الفن بوصفه رسالة اتصالية تجمع شعاب المعرفة وتطلقها في فضاء تخيلي يحتمل كل ما هو مدهش، فالستينيون أنتجوا حداثتهم، لكن سيرورة منجزهم أجابت على الأسئلة الكبرى المثارة يومها، والمتعلقة بالأصالة والتراث والهوية والتجديد، وأهم ما فعلوه هو إزالة صخرة التاريـخ وترك الرؤى تنحت مناخاً حوارياً على مهل، بعيداً عمّا يُرى في الحياة الاجتماعية كما كان يحدث في رسوم الخمسينيات، بمعنى عدم استدراجها إلى لغة الفن كما هو عليه في الرسم الخمسيني. لقد اقترح هؤلاء لغة فن تحتمل شيئاً من هذا وتزيد، مشروطةً بلغة تخاطب هي الأكثر تماهياً مع حياة النص لا خارجه، وهكذا منحوا أنفسهم فرصة التمدد في الأرجاء وعلى نحوٍ واسع النطاق.

الأنا والآخر..

إن الازدهار الذي نما واستطال في ستينيات القرن الماضي كان موازياً لشواخص الفن الخمسيني(*)، وكان للحراك الثقافي في ميادين الشعر والنحت والعمارة أثر في تصعيد مساحة الجدل الذي أحدثه الستينيون بمختلف اتجاهاتهم، وقد أثمر عن نضج واضح لخبرات شتى جمعها هاجس التحديث، ومن ثم إشهار

منجزهم في عواصم عربية لم تكن متاحة لأسلافهم، ومنها بيروت، والكويت، والمغرب، وكان أن تركت تلك المعارض أثرها في الكثير من التجارب العربية المعاصرة الطامحة للبدء من لحظة حداثة تعيد توازن لمسارات الفن فيها بعد تاريـخ طويل من الاحتلالات والغزو والجلاء.

كانت النكسة عام ١٩٦٧ قد ألهبت الحماس للتقرب أكثر من قضايا الأمة، بعد الانكسار العسكري المدوي الذي خلّف وراءه ظلالاً من القلق عند أقطاب هذا الجيل، في البحث عن فضاءات تعبير عن زخم المشاعر، وامتصاص الصدمة الكبرى، وكانت وجهتها في الأشكال كما في التقنيات، وأبعد من ذلك في المضامين الآخذة بالتمدد خارج نطاق النزعة الاجتماعية. يومها شهد فن الملصق ازدهاراً واسع النطاق، أسهم في تمتين الأواصر البصرية، مع إرهاصات الناس، حتى أنه بات جزءاً من ثقافة الحث على المشاركة في قضية العرب، فلسطين، حين انخرط الكثير من الفنانين في التنظيمات الفلسطينية ومنها الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، ومن هؤلاء مؤيد الراوي، شريف الربيعي، أنور الغساني، إبراهيم زاير( ).

المثير هنا أن عام ١٩٦٥ شهد تشكّل جماعة المجددين(*)، وفي عام ١٩٦٩ تبلور تجمع ثم «جماعة الرؤية الجديدة»(**)، هاتان الجماعتان كان لهما الشأن في احتواء هواجس القلق لأقطاب هذا الجيل، على تباين أنساقهم الأسلوبية، وتعميق نزعة التجريب في إطار رؤية أكثر شمولاً تختلط فيها النزعة الفردية بما هو ترائي

وإنساني فيما بعد.

لقد تبنت جماعة الرؤية الجديدة مشروعاً جمالياً إصلاحياً، كموقف مما يُرى من أساليب استدعائية بما هو واقعي، وبدت كما لو أنها لحظة تنوير في فضاء الفن العراقي الذي عرف من قبل أساليب وصفية بالمُجمل كان لها طغيان لافت، ربما يكون لفائق حسن الشأن في تمدد هذا الاهتمام من خلال تكريس الأصول الأكاديمية التي يبدو أن الفن العراقي كان بأمس الحاجة لها في ظل غياب الأسس الكلاسيكية المؤسسة. وهكذا تنامت الرؤية التسجيلية بالشكل الذي مسحت فيه بشكل وثائقي كل ما يُرى في الواقع من مشاهد الصحراء والريف والحياة اليومية والطبيعة وما إلى ذلك.

استمرت الجماعة بمقولاتها في تحييد هذا الاتجاه، على ما فيه من أهمية زادت الفن العراقي ثباتاً، وكانت ساعية لفتح نوافذ للإرهاصات الحداثية في الشكل كما في المضمون، بشكل يتماشى طردياً مع مقولة التجديد وتصوير مشكلات العصر على مبدأ التجاوز، كما هو مدوّن في بيانها «الفن ممارسة موقف إزاء العالم، عملية تجاوز مستمرة واكتشاف لداخل الإنسان من خلال التعبير...»( ).

لقد اختتمت الجماعة عقدها العاصف بمنجز فني هو الأكثر صخباً، وبدا أن كل أعضائها لم يخفض من إبداعه تحت غواية التشارك في رؤية مشتركة، مع أن أهداف الجماعة أسهمت هي الأخرى في إطلاق الرؤى

الفردية بما يشبه الحزمة الأسلوبية، مما وسّع من مساحة الحوار الفكري والجمالي، مدفوعةً بهاجس تحرير الفن من قوالبه التقليدية.

كان ضياء العزاوي أحد فرسان هذا الجيل، وله موقف ثقافي تخلّى فيه عن حيادية الرؤيا والاضطلاع بمهمة إحيائية تقدّمه كرسام مثقف لا يريد أن يرى نفسه محاطاً بأغلالٍ من نوعٍ ما، تعيده إلى نقطة الصفر كرّةً أخرى. ثمّة شغف دائم في دفع عناصر الرؤية إلى الأمام، فيما تتسع خياراته البصرية التي تنهل من منابع حضارية عراقية شتى وتُقاد بفعل موهبة مقيمة في الجذور، ومنها وبها، تفرض إنجازاته مهابتها، بعيداً عن الهجانة، كما أنها عابرة للجغرافية.

في حلّه وترحاله يحفر العزاوي أنساق رؤيته بمعزل عن الانجرار وراء نزعاتٍ وافدة، يرى فيها تهديداً للأصول الحضارية الضاربة في التاريخ والذاكرة الجمعية. ثمّة فخر، إن شئت، تظهره رسومه كلما بدا الطريق سالكاً لتمتين أواصر العلاقة مع الأنا الحضارية، دون أن يغلق نوافذه لتهب من خلالها رياح التحديث. كان للإقامة إلى جوار المنابع تلك سبب وجيه في تقدم رؤيته نحو مسارات فنية تزداد تأصيلاً كلما هرع إليها جالباً منها مظاهر الإدهاش والتنوّع.

إنه ببساطة مبتكر أنساق بصرية قابلة على التوالد دائماً، يلوّح بها في إطار لغة بصرية هي الأقرب إلى العلامية.

أتحدث هنا عن أعماله ذات الوجهة الشكلية التي طوى فيها الفنان صفحة الرسم الذي اختلطت فيه الشخوصية أبان أواسط الستينيات، المستوحاة من الأسطورة والمدونات الميثولوجية والتراثية، ومن خلالها يوجّه خطابه البصري بمزيد من الرصانة.

وبالمُجمل فإن البناءات البصرية لديه توضح نمط الاشتغال على التواشجات التي تظهر بها رسومه لهذه المدونة الأدبية أو التراثية تلك، ومن ذلك نظام تجانس المتعارضات في الشكل واللون والمساحات والخطوط التي تشد بعضها بعضاً، بما يتيح للقارئ معرفة الوسط الجمالي الذي ينتج جراء احتدام الجدل بين التنويعات اللونية ومساحة التعبير، مما يهب النصوصية لديه حبكة درامية، لكنها متلبّسة بالمعنى، وإن كان ثاوياً هذه المرة في ما وراء الشكل بوصفه رداءً بمقدوره حمل خصائص المعنى والتدليل عليه بالإنابة، مع ما يجرفه من رواسب ثقافية أو رمزية، ومنها أيضاً الزخرفية المترفّعة التي لا تسقط في تزيينيةٍ مضرّة والوحدة في التنوّع التي تضفي على تجريداته مناظرة لونية أخّاذة، وتتيح المجال للشد والتواصل البنائي، بما لا يدع مجالاً لأشكالٍ لا لزوم لها تعرقل قوة التأليف البصري وغنائيته، وأيضاً الاستثمار الأقل للألوان وشدّة الإضاءة التي تضاعف من تألقها ومعايشتها مع بعضها والتحكم بمساراتها دون أن تمزق وحدة النسيج البنائي، إنما تزيده جمالاً.

بمقدور القارئ أن يرى في رسومه لغة بصرية ذات حساسية أدائية عالية، تتجدد معها الأشكال بشكلٍ تحويلي على الدوام، لهذا فهي تتنكر دائماً لكل ما هو معياري، ولا شيء يعيق تناميها وتعايشها ضمن جغرافية السطح التصويري التي تمثّل مسرحاً افتراضياً لحياة الأشكال، سواء أكانت حرة أم حروفية، مشخصة أم مجرّدة. ومن هذا الجدل يحدث أن ينتهي الرسام إلى تثبيت منهجه الجمالي دون أن يخسر فيه أي صلة تذكّر بالارتباطات الوثيقة بما هو حضاري.

في رسومه أن الشكل سائر في نسقه التحديثي وبشكل لا هوادة فيه، وقد يوقعنا في شراكه لنتوهمه كبرقع مزخرف خالٍ من محمولاته العاطفية والرمزية، لكن قراءة كهذه لا تصل إلى مرادها حتماً، ذلك أن العزاوي يدرك أن الرسم في النهاية ليس إلاّ تضايفات شكلية رُتّبت بطريقةٍ ما، سواء حملت معنىً أم لم تحمل، ولأن الشكلانية لديه يمكن أن تنيب عمّا يضمره الخطاب من رسائل تتجاوز القراءة المظهرية لما يعلق بالعين من إدهاشٍ خاطف جرّاء تلك التنويعات الساحرة على السطح الجمالي. مع ذلك نضل الطريق حين ننظر إلى تجريداته الملونة على أنها حزمة من الزخارف التي تذهب بروح الرسم لصالح التزيين، أو أنها تقف وسطاً بين غنائية الرسم والنزعة الزخرفية، ذلك أن الروح عنده ليست حكراً على المضامين قطعاً، وأن الشكل المحرر منها يبدو أكثر بلاغة في إيصال رسالته، وبمقدوره أن يحلّ بديلاً عنها، وهكذا يبدو الشكل عند العزاوي محض

بنية مستقلة بذاتها، لكن شيئاً من هذا لا يمنع من أن يتحوّل إلى نسق يمتص ويحوّل التعالقات بينه وبين القيم المفاهيمية المحمولة عليه.

إن الشكل عند العزاوي يمثل أحد تجليات المعنى الغاطس خلف التراكيب، فهو طبقة أولى تهتز لها العين، لكنها ليست منزوعة الصلة بأغوار النص، كلاهما يتحدان في تعيين هوية الخطاب الذي يدرك مغزى وجوده.

هذه الذخيرة من المرجعيات أسست لمنطلقات حداثة كان العزاوي قد مضى فيها بعيداً، مكتشفاً ذاته مبكراً، ومدّته بطاقة تحويلية كثيراً ما يُظهر من خلالها سيطرة غير محدودة على حركة مشاعره داخل كشوفاته التحديثية، دون أن يسقط في كمائن الاحتكاك غير المتوازن مع مصادر الحداثة، فهو يدرك مغزى وأهداف مشروعه الفني، بما يزوّد النص بمظاهر التخليق الدائم، وتجعل منه صورة حاملة لحداثة مفارقة ذات أصلٍ وفصل، كما يُقال، وكثيراً ما ينجح العزاوي في منح نصوصه الجمالية إشعاعاً حضارياً يرفض مجافاته، بوصفه البيئة التحتية المؤهلة لتقديم الخطاب بأفضل ما يكون عليه الإحساس بالانتماء للأنا الحضارية ومركّبها الثقافي الذي يمثل قوة دفع، وذات سلطة مهيمنة، كما توفر مساحة من السجال الداخلي الذي ينعكس

بشدّة على الإيقاع المتحوّل لأشكاله سواء أكانت زخرفية محضة، أو ذات محمولات دلالية من نوعٍ ما.
والعزاوي يوحّد بين التصميم والرسم، ليس على أساس المغالبة بين الجنسين، إنما على أساس التنافذ الذي يعطي فيه التصميم ما لديه من مصادر قوة إلى مراكز الاشتغال التشكيلي التي غالباً ما تُقاد بإرادة حرة، غير أن العزاوي يدفع بكليهما إلى حفلٍ جمالي يوحي بنضج متوازن، كلٌ يدفع الآخر باتجاه حفر أنساق بصرية تسير إلى جوار ذات حرة لا تأبه بوثنية أسلوبية من نوعٍ ما، وأن الأداء وتناميه يصبح عتبة للوثوب نحو حفر أنساق رؤية كلما ازدادت احتكاكاً بمدركاتٍ حسية أو غيرها، ترتد بقوة إلى منبعها الأساس، وفي هذا ثمّة أصالة.
هذا الجدل عادةً ما يرى فيه العزاوي مصلحة لتوكيد عُرى النص البصري مع خزانه الرمزي سياسياً كان أم شعرياً أم أسطورياً أم مشاهدات علقت في الذاكرة وتحتاج منه إلى تثبيت انطباعاته، لكن ليس بالحسية المتوقعة، إنما بالعلو عليها.
دائماً ثمة وثوب غير محدود لمخيلة لا تقوى المعاني على تقييد حركتها، وهكذا يتضح أن الخطاب البصري لديه كمن يقود نفسه بنفسه، مع أنه مشدود إلى الجذور دائماً، والعزاوي رسام استعارات بارع، يكيفها لصالح إرادة لحظة الرسم التي يستجمع فيها كل ما لديه من قوى يبثها لحظة مواجهة السطح الغامض، لكنه يزداد انكشافاً كلما أمعن في تسديد الرؤية باتجاه أغراضها، تماماً كما يفعل الصوفي حين يهب نفسه في لحظة

فناء، لتصبح ذرةً هائمة في رحاب اللامتعيّن.
المثير هنا أن العزاوي وهو يوحّد بين موقفه الثقافي والجمالي وفعل الرسم، لا يكرر أشكاله، إنما يمارس عملية تصعيد لأشكاله بما يمكّنه من توفير الحماية لرؤيته الفنية، مصغياً إلى صوته الداخلي في محاولة لابتكار لغة متفرّدة تنهل من الماضي الذي قال فيه أستاذه جواد سليم ذات مرة أنه «دنيا هائلة». لهذا فإن قواه الفكرية ومواقفه، رسماً وكتابةً، حافظت على توازنها حتى لو دفعته لحدود قصيّة في التجريد، ذلك أنها تزداد التحاماً مع عناصر رؤية شديدة الثبات، وتبدو كروح حارسة لخطابه الفني.
وهو المسحور بالحروفية، متعاملاً معها ليس على وفق رؤية دعائية أو بيانية، إنما ثمة حاجة بصرية بمقدور الحرف أن يؤدي غرضاً جمالياً وسط احتدام السطوح اللاهية على المساحة منضبطة الإيقاع، وبتراكيب تستجيب لإرادة حرة لا تقف دونها حوائل. بمعنى أن الحرف هنا يحقق حاجات عدّة منها ما هو رمزي ومنها ما هو وظائفي ومنها ما هو جمالي، وهذا كافٍ، فيما يبدو، لأن يأخذ بزمام التعبير عن هواجس الانتماء الحضاري، مع ما يثيره من استثارة بصرية طاغية غالباً ما يلعب الحدس والإحساس العالي دوراً في توجيهه على جغرافية المساحة التصويرية على نحوٍ يثير الإدهاش حقاً.
فيما يكون للون قطب الرحى في اللعبة البصرية، مسهماً في تصعيد الطاقة الحية للأشكال، ودورها الناشط في الشد الفراغي، وهي الصفة البنائية التي يتعذّر قراءة رسوم العزاوي من دون اعتبارها مسوّغاً بنيوياً لفهم طبيعة رؤيته التشكيلية. بمعنى أن السطوح اللونية مع ما يتبعها من مساحاتٍ محيطة أو داخلة في صلب البنية تؤدي ما عليها من مهمة تثبيت الأواصر الشكلية بشكل متكافئ، وقد يحدث أن تضحي بنفسها لصالح مساحات لونية أكثر سطوعاً أو هيمنة، شيء من هذا تقرره حاجة التكوين وإرادة رسام يعرف ما يريد بالضبط.
إن وحداته البصرية بإيقاعها التحويلي غالباً ما تنزاح من أصلها المرئي، لتبدو كما لو أنها واقع افتراضي يعلو بالمرئي إلى اللامرئي، تماماً كما هي عند الفنان المسلم، حين يزيـح كل ما يقع أمام ناظريه مما هو يذكّر بالأرضي، لكن العزاوي لا يأخذ بالمثالية تلك بالنسخ المتعارف عليه، إنما في إثبات أهلية الأشكال مفرّغة المعنى، حين يترك لها المجال واسعاً كي تحيا حياتها على هواها. وحين يأخذ بالحروفية إلى فضاء الرسم، إنما ليسقط القراءة المفهومية التي تشبعت بها التداولية الجمعية، وهي المهمة التي يضطلع بها الخطاط عادةً، بعد أن يضحّي بحريته الفردية لصالح تثبيت ركائز تجويدية كان الخطاطون العرب قد عملوا بها طويلاً، ويبدو أن خرقها يعني تجديفاً لقيم روحية تمس أصل المقدّس.
ربما لهذا السبب لم يعنَ العزاوي بالمعيارية المقيدة تلك التي يعتمدها الخطاطون، لكن شيئاً من هذا لا نعدم إعجابه بالنفائس الخطية، فهذا أمر آخر بالتأكيد، لهذا فهو صانع أشكال توفر للنظام البصري مهمة ضبط الخصائص البنائية، والخروج بالبنية الكلية بوضع أمثل، وهي عند العزاوي ذات مظهر زخرفي، وهكذا يبدو أن التوليف والتناسق والتراكب ليست إلاّ وسائل إجرائية تجعل من الخطاب متفاعلاً مع إيحاءات مرجعية مشرقية، مع وسائل النفي الدائم للمعنى المُقاد بوعي خاص، دون أن يبعدها ذلك عن مصادرها السياقية، مهما بدت متطرّفة في زخرفيتها.
ثمّة نزعة استبدالية للوظائفية الجمالية التي تبدو عليها وحداته البصرية بجذرها الشعبي، مما يخرجها من طابعها الذوقي الجمعي، فالتنوع في الوحدات البصرية وحرية تشكّلها تقدمه عارفاً بإمكانياتها الاتصالية، لا الإبلاغية، في إطار لعبة التراسل، ما يجعل منها وسائل تخاطب جدل الحياة، لا معزولة عنها. إن حوار الأنا الحضارية والآخر يبدو على أشده مع رسوم هذا الفنان المجدد منذ جذبته الآثار العراقية متخصصاً بها، مع شغفه بالحضارة العراقية طينية المنشأ، وهي التي ستظهر هنا أو هناك في نماذج، وإن بدت متأخرة نسبياً، من خلال أعماله الملونة على الفخار، وأنتج فيها نماذج يتداخل فيها الشعور بالنسيج الثقافي مع ذات تزدري تكرار وعيها بالتاريـخ، في سياقٍ استدعائي بارد، وهو ما لا يستسيغه العزاوي أصلاً. إنه ليس صدى لحداثة متوهمة تولد وتموت في فراغٍ بهيم.

ضياء العزاوي.. تحديث الأصول

لم يكن مشروع ضياء العزاوي الفني بعيداً عن المجهر النقدي، إنما في المركز منه، وهو الفنان الذي شغل الوسط الثقافي بمنجزه المترامي الأطراف منذ تدشيناته الأولى في ستينيات القرن الماضي، مع المحمولات الدلالية والرمزية، وكان لغزارة إنتاجه وتنوّع قاموسه البصري، إضافة إلى تعدد شعابه الأدائية التي قادت إلى إنتاج أسلوبية هي الأكثر تماهياً مع البُعد الحضاري المشرقي الذي سيظل بالضراوة الممكنة حتى معارضه الأخيرة في مختلف بقاع العالم. إنه فنان مبتكر لنزعة شكلانية، لكنها لا تأخذ بأسباب الحداثة بالطريقة التي فهمها العقل الجمالي الغربي، مع أنها لم تكن بعيدة عنها، إنه في التصاهر الذي يزيد الأسلوبية متانةً كلما قادته خطاه إلى الأصول، ومنها يُشهر خطابه الجمالي الذي جذب إليه النشاط النقدي.

وإذا كان قد قيل الكثير في أعماله، فإن ما لم يُقَل هو ما نتوقعه دائماً، لاسيما وأن رسوم العزاوي هي الأمضى إغواءً للدرس النقدي مقايسةً بنظائر تشكيلية أخرى من جيله ذي النزعة التجديدية الذي يرجع له قصب السبق في خرق البنيات الأسلوبية المتعاقد عليها ضمن نطاق التشكيل العربي المعاصر، مدفوعاً بحساسية وطنية، ربما هي من بقايا الدرس الخمسيني الذي تمثله ببراعة، وكان أن أنتج لنا حصيداً لا محدوداً من النتاج المدهش.

لقد توافرت لمشروعه الفني عناصر زادت من رصيد الثقة بانشغالات العزاوي، ما جعلت منه أهم طلائع التحديث في بحر الستينيات من القرن المنصرم، إذ لم يشحب خياله ولا تحويلاته البنائية، إنما هي في استنفار مع كل حين. ثمّة مزّية غنائية تبثها نصوصه الجمالية، لكنها هذه المرة موجّهة للبصر، تخفف كثيراً من صدمات الجمال الشكلي المفرّغ من المحتوى، لكأنه يأخذ بالشكل المحرر من عيانيته، تاركاً مساحة للعب على الوظائف الجمالية التي يمكن للشكل أن يؤديها بفذاذة، سواء أكان ذلك من الوجهة الرمزية أو الوظائفية، وأهم من ذلك الوجهة الجمالية التي يعوّل فيما يبدو العزاوي عليها كثيراً، ذلك أن الشكل بقدر تمتعه باستقلالية بصرية، فهو وعاء حاوٍ للمحوي، وبمقدوره التدليل على ذلك بالإنابة، وهو ما يمثّل قاسماً مشتركاً لمنجزه بعد أن طوى مع ستينيات القرن الماضي البُعد المفاهيمي المحمول على التدوينات الأسطورية التي كانت يومها محط غواية لبواكير أعماله التدشينية التي تتناص في جانب منها مع ما فعله الفنان الخمسيني بأثر التعلّق بتلك المصادر بوصفها مادةً ثرية بمقدورها أن تمنح الخطاب وجهته المعاصرة دون اختلال في تمثّل وإشهار مقولة الهوية التي كانت هي من امتدادات ما فعله الرياديون الأوائل والتي ستبقى تُضرب بشدة مفاصل واسعة من المنجز الستيني، ولم تكن رسوم العزاوي استثناءً من ذلك بالطبع.

وحين نقول بالشكلية، فلأن العزاوي حاذق باللعبة البصرية والخطاب الجمالي الشكلي، لا ينظر للمعنى بوصفه من أصل البنية البصرية، إنما أحد مغذياتها الخارجة عن النسق البنائي. شيء من هذا يذكّر بما فعله أساطين الرسم الأوربي المعاصر، سواء أكان ذلك ممثلاً بالفن التعبيري أو التجريدي أو التعبيري التجريدي، وهي التيارات التي شرّعت الشكلانية في الفن، وكان أن أدارت ظهرها مرةً واحدة إلى الفنون الإبلاغية أو الإيقونية التي عجزت فيما يبدو عن فهم الضرورات الداخلية للخطاب. على أن الشكلانية عند ضياء العزاوي ليست منزوعة الإحالة مع منظومة التراث الذي هو الآخر يخضع إلى آليات إزاحة متواصلة، وأن ما يلوح منها عن بُعد يبرر قوة الجذب الذي يحمله الشكل الذي عادةً ما يمثل واجهة لنصوصه الفنية، وهذا هو الأهم.

بمعنى أن مراجعاته لمدونات الموروث، وإن لم تبدُ ظاهرة إيقونياً، فإن ما يكشف عنه إشارياً يفي بالغرض، حتى لتبدو تلك الرواسم محلية المنشأ، محصّنة بمشروع الهوية، وصولاً بالخطاب إلى العالمية، ما مثّل هاجساً ملحّاً لهذا الفنان الذي لا يريد لمنجزه أن يبقى حبيساً في مدار القدامة، على ما فيها من بؤر ضوء، لكنها تبدو أكثر احتمالاً وهي تزداد وهجاً، وهكذا يتضح مغزى المصاهرة الناضجة التي لا يريد العزاوي أن يرى نفسه خارجاً عنها، إنما يزداد انجذاباً إليها كلما أوغل في التجريب وتأصيله معاً.

يطلق هذا الفنان رؤيته تحت شعورٍ لافت بالطاقة المباغتة، لكأنّه معني بمشاغلة التلقي وكسر أفق توقعه دائماً من خلال تفهمه لأسرار الرسم وممكناته في رسومه ثنائية الأبعاد، أو في مجسّماته الطينية المنشأ، بحيث لا يدع مجالاً للشك بأن الخلفية الثقافية ليست محض صدى واهن، إنما هي حزمة رسائل تنجذب إليها الذاكرة، فارضة نوعاً من النفوذ في تشكلاته البصرية التي عادةً ما يتراجع فيها ما هو حسي لصالح لغة الرسم وحياته الخاصة. أما رواسبه اللاشعورية فتخضع هي الأخرى لسجال بصري متصل.

ثمّة جدلٍ متنامٍ يُبعد فعل الإنجاز عن الطواف في متاهة اجترار الماضي بالطريقة المعتادة من خلال جذب الوحدات التراثية واستعادة التفكير فيها بوصفها مصدراً للدفاع عن فكرة الانتماء للبُعد الحضاري، لكن العزاوي يغيّر وجهته ويأخذ بها كرسام يتعامل مع مصادر الرؤية بعين فنان حالم وخيال شاعر وعقل أركيولوجي، وهو المنحدر، فيما مضى، إلى ميدان الآثار والمتخصص فيه. ربما لهذا السبب يُظهر العزاوي حساسية من نوعٍ ما لا تسمح له بالانصياع الفوري لما تقع عليه مخيلته.

ثمّة رغبة في مطاولة الأثر، لا مجاراته، وإعادة خلقه مجدداً وجعله كائناً منزاحاً عن أصله، مما يوفر إغواءً للعين المتأملة، فالرسم عنده ليس أطروحة بيداغوجية، تستجيب لمصلحة ما هو خارج إرادة الذات، كما أنه ليس تعبيراً عن نشوة يركبه العصاب الفوري. ثمّة إعداد وتأثير لحاجات تولد من رحم الشعور الإبداعي،

تضع منجزاته في مدار التحويلات على قدم وساق، قابلة على الانفتاح، كما أن لها القدرة على بلوغ الخطاب ذروة الاتصال.
من هنا، تنمو النزعة التجديدية من خلال التحويلات التي تجعل من النص الجمالي فضاءً للعب الحر، وتقرّبه من عالمٍ لا يريد أن يرى نفسه خارجاً عنه، لكنه مُقاد بذهنية تحترف الحلول، وتضع الرسم في موازاة العصر. من هنا تبدو لوحاته غزيرة الجمال، مُعدّة لإشهار مواقف ثقافية يصعب تحييدها في أعماله مع ما تحمل من رسائل جمالية فاتنة. نُذكّر هنا بسلسلة رسومه حول مذابح تل الزعتر ومراجعاته الواسعة للشعرية العربية. قبل ذلك توظيفه لحكايات ألف ليلة وليلة، دع عنك حروفياته ومظاهر الفولكلور والزخرفية والتعاويذ الدينية والأدعية، هذه السبيكة من الأصول التراثية لا تجرفه إلى الماضي عائداً بها بميكانيكية نسخية، إنما تستعيد وجودها كقوة حيّة تمنح الخطاب مزيداً من الوثوقية في مخاطبة الآخر، ويرى أن العودة إليها تقود إلى الانزواء وضمور الجدل. هذا ما دعته الحداثة ببعدها الفلسفي كما نعرف، حين أنكرت القيم والتاريخانية، جاعلة من الذات الحية وسيلة إنكار دائم لتلك المنظومة من الوصايا، غير أن هذه القراءة لا تعني ضياء العزاوي قطعاً، مشدّداً في نزعته الإحيائية على إنتاج حداثة معاكسة تمارس كرّاً وفرّاً بين الماضي والراهنية، وتجديد الثقة بالمعاصرة.
إن الشكلانية التي تغمر رسوم العزاوي بالمُجمل غالباً ما تستقطر جمالية هي نتاج الإصغاء المرن لصوت الماضي، لكنه مُقاد بذات غير مقيّدة ترفض الاستخذاء الأعمى حتى للجذور. حدث شيء من هذا مع بواكير نتاجه الفني في أواخر الستينيات، ومن يومها أشهر العزاوي مقولاته التصحيحية والثورية، إن شئت، التي تسير بخطٍ متوازٍ مع ما ورد في المدونة النظرية لـ(جماعية الرؤيا الجديدة): «علينا أن نمزق التراث لنوجده من جديد. علينا أن نتحداه لكي نتجاوزه»، لغة التحدي والتجاوز هذه ستظل محتدمة وتزداد رسوخاً وعمقاً كلما امتدت التجربة وتناسلت أنظمتها الأدائية، لكأنّه رهان لا يريده أن يُطوى مع انطفاء جموح الجماعة وانفراط عقدها.
وهكذا سيمضي العزاوي قدماً في وضع مسافة بين لغة الرسم بوصفها شبكة من الترابطات أو التعارضات البنائية، وبين تطلعه الثقافي في إحراز نجاحات تضع الرسم العراقي في أفق الحداثة، لا تنصيصاً عليه. وما يهم حقاً هو الوعي الاستباقي الذي يكشف عنه ضياء العزاوي بلا كلل، ما مثّل الطريق الآمن الذي سمح له لأن ينهل من ذاكرة حيوية وحرة بعين الوقت تدير نفسها بنفسها بسخاء ضمن كيان جمالي معرّشاً بكينونة ثقافية ضاربة عميقاً في التاريخ، ليست بحاجة إلى معونة وافدة من أي طرف كان، وهي التي تقدّم مشروعه الجمالي بإيقاع جدلي متنام.

من التدوين إلى الحروفية

إن أعماله على اتساع محاور اشتغالها، مفاهيمياً وبنائياً، أسطورةً وشعراً وتراثاً دينياً، لا ينتصر لإحالات غريبة عن مناخه الثقافي التي يرى فيها تخريباً لهويته الشخصية وأناه الحضارية، ويُظهر استجابة للموجهات التي تهيمن عليها مخيلة طليقة وحدس إبداعي لا محدود. من هنا يُبقي العزاوي خطابه محل استنفار دائم في إطار صناعة أسلوب يتجاوز بعده المحلي، لكنه ليس بعيداً عنه.
من هذه المفارقة، نُذكّر بالمصاهرة التي شغلت الفنان بين الرسم والشعر، وأنجز بأثرها أعمالاً ذات تطلع ريادي في مضمار التجنيس بما يهب الرسم فرصة للحركة المرنة على أجناس هي في العادة ليست من لغة خطاب البصر. خُذ تدشيناته الأولى المعنونة بـ«المعلقات السبع" عام ١٩٧٨، ثم رسومه المستوحاة من ملحمة كلكامش، ونماذج شعرية للحلاج ومشروع كتاب مُعد لمقتل الحُسين، ورسوم أخرى حول ديوان مظفر النواب ذائع الصيت «للريل وحمد»، ومجموعة النشيد الجسدي، ورسوم هي من وحي قصائد محمود درويش والجواهري والطاهر بن جلون ويوسف الصائغ..

هذه الطائفة الواسعة من الصور التشكيلية لا تمثّل بالضرورة تنصيصاً على لغة الشعر، إنما كثيراً ما يحدث العكس، وهو الهدف الذي يُبقيه الفنان في واجهة اهتمامه، فالعزاوي يدرك أن لا جدوى من قراءة النصوص الريادية تلك بفعل احتكاك سطحي لا ينتج عنه نصوصاً توليدية لها كيانها وديمومتها في إطار نزعة تحديثية لا تبدو فيها وسائط الرسم ترجماناً تنعدم فيها المنافسة أو تكافؤ الإبداع بأقل احتمال. إنه يجد نفسه في المكان الذي يأخذ الرسم من الشعر واليه، ويعطيه بشكلٍ متكافئ، لأنه يدرك تحت ضغط هاجسه التحويلي من أن الرسام مفوض، بفعل خياله الجامح، لخلخلة طبيعة الإبداع النصوصي في تلك المدونات، واقتراح بيئة جمالية بصرية مضادّة وليست تابعة، إنما متبوعة، لها لغتها الفاتنة اللصيقة بمخيلة درّبت نفسها طويلاً على عدم مجاراة أمثلة الجمال على فذاذتها طبعاً، وكثيراً ما تكون النتائج مُبهرة، راسماً فيها جموحه التجديدي المُقاد بخيال وفير يجمع ويوحّد ما يبدو مبعثراً، ووضعه في نسقية أسلوبية مدهشة.
إن مقاربات العزاوي مع الشعر، تعمق الحاجة للتجنيس مع الأدب، والشعر منه تحديداً، بشكلٍ يهب الشعر شحنة التخيل للرسم، ويؤمن الوعي بصلات التشابه بين الفنين، فيما يكون الرسم شعراً يخاطب البصر، مع التشارك هذا تنهض التجربة البصرية، وتلهب الشعور وتداخل الأنا بالآخر، ربما لهذا السبب، فإن رسوم العزاوي لا تظهره ناقلاً مفسراً أو قارئاً محايداً. ثمة استعداد لأن يشق الرسم طريقه وهو يواجه خطاب الشعر يعود منه ظافراً، وليس محض حاشية على متن، ومع نضوج الوعي بهذه الممارسة أبان السبعينيات من القرن الماضي، خطا العزاوي خطواته الواثقة في إنتاج نصوص تراثية ومعاصرة بمهابة تكشف عن عقل جمالي مقاوم لنزعات الاجترار للنصوص الحروفية التي أغرقت معها حشداً من الخطاطين والرسامين على السواء ممن سقطوا في إغواءات النزعة الإيديولوجية قومية أم عقائدية، دون أن تجلب أعمالهم ما يكفي من عناصر الإثارة بشكلٍ يُحسب له ألف حساب.
بأي حال، فإن رسوم العزاوي تبدو محاولة للبرهنة على نجاح الخطاب حين يكشف عن ترابطات عضوية مع منظومة سياقية تشكل منجماً يسهم في توجيهه دون اختلال، أو السقوط في نرجسية مغلقة تقطع أوصال التبادلية مع الواقع، مما يجعل الخطاب هائماً في فضاء عاطفي لا يحتمل الانفتاح مع ايّة جهةٍ كانت. ثمة قصدية يروّج لها الفنان تقود مشروعه الفني إلى نوع من التراسل، محافظاً فيه على التعالقات مع المحيط والمهيمنات القيمية المحركة له، لهذا تتيح العلامية في رسومه للقارئ فرصة التواصل لا الانقطاع مع شبكة ثقافية محمولة على نزعة أدائية حرة دالة على وعي فردي يفارق ما تفعله اللغة بالشعر مثلاً بوصفها شبكة من الرموز، سواء أكانت بخلفية اعتباطية أم قصدية. وهكذا فإن القاموس الإشاري عند العزاوي يجيز لنا قراءة صفحاته بشكلٍ مزدوج، إذ بقدر انبثاق العلامات من وحي خيال متفجر له كينونته الدالة على آناه الحضارية والشخصية، فهو يترك هامشاً لاستحضار المرجعيات، ومنها القاموس الشعري، لتتظافر مع وحداته الزخرفية في سياق من الجدل الذي يتحكم في البنية المشهدية، والذي يطال بشكلٍ متوازٍ المبنى

والمعنى، متشاكلاً مع ما فعله الفنان المسلم الذي صهر الجوانب الباطنية بالأشكال المجردة التي تفارقها في المظهر، لكنها وثيقة الصلة بما هو روحي. ربما لهذا السبب تفرض رسومه وبوجه الإجمال سلطة التأثير على المشاهد، وتحقق له كماً غير محدود من الإعجاب.

أعماله الزخرفية، بوصفٍ عام، تمارس نفياً متواصلاً بما يذكر بما هو موضوعي، وكل شيء فيها ينمو ويتوالد داخل البنية، فيما الحدس يفرض سلطته بضبط حركة الانفعال الذاتي، ويأخذ به إلى الحقيقة الصورية التي تبدو أكثر اكتمالاً من الإيحائية التي تجلبها فنون التشخيص، وعنده أن الرسم هو نزوع متصل للتحرر من الشيئية، والمهم فيه هو الفعل الجمالي الذي يصعب فهمه، لإيجاد نظائر حسية متقابلة له، وهكذا يصبح الفن عند العزاوي صورة متقدمة من صور صراع الواقع مع الخيال، بمعنى أن ثمة إحساساً يتوالد من رحم الشكل تستبعد فيه الصورية لصالح الإشارية البصرية التي يكون بمقدورها استخراج الحقيقة من الشكل الحسي، لا من مماثلته ميكانيكياً.

إن التركيب الداخلي بذاته هو الطريق الموصل للجمال وحيويته الذي يتحوّل مع مُنجز العزاوي إلى مثير جمالي مستقطر مما هو خارج منه، وضياء العزاوي يعرف وجهته جيداً، حتى أن سلسلة أعماله المجرّدة ذات الطابع الزخرفي هي الأقرب إلى روح الموسيقى الثاوية خلف أشكاله المؤصّلة، وهي تخفق فيما وراء التراكيب الحرة. إن استثمار الحروفية مع رسوم العزاوي لا تصل إلى مشروع الهوية مع الفهم السائد الذي جرى تناوله، ذلك أن الذائقة المدربة وهي تمعن النظر في أعمال هذا الفنان المجدد لا ترى في الحروف سائرة بهذا السياق دون الأخذ بنظر الاعتبار أنها ليست أكثر من وحدات بصرية تتشاكل وتتضاد مع بعضها، وصولاً إلى بناء تشكيلي رصين، لهذا يبدو غيابها وحضورها أمراً لا يعرّض النزعة التخيلية والتعامل الطليق مع التراكيب المتوالدة إلى التهديد، فهي عنده تصبح دوالاً شكلية تطمّن حاجات المسرح الافتراضي الذي يريد الفنان منه الوصول إلى البنية في تكامليتها.

إن العزاوي لا شأن له بالدلالة الناتجة عرضياً جرّاء استثماره للحروفية، وهي مهمة عادةً ما يضطلع بها القارئ، فالعربي ينظر لها بوصفها دوالاً على الهوية، وأنها متن لا حاشية فيها، في حين أن الآخر لا تعنيه قراءة كهذه، إذ إن التعاقد اللغوي لا يدخل طرفاً في لعبة القراءة، إنما تأخذ الحروف قيمتها كوحدات عضوية في النسيج البنائي، وهذا هدف جوهري لا يريد العزاوي التقليل من شأنه دون شك. صحيح أنه من حين لآخر لا يحبّذ عزل أشكاله المجردة عن المنظومة القيمية ورواسبها في الشعور واللاشعور، وكثيراً ما يبدو هذا التحالف مستنفراً في طائفة واسعة من أعماله، سواء اتخذت وجهةً سياسية أم تراثية أم إشارية، وفي كل الأحوال، ثمة استعداد لتقديم الخطاب بالطريقة التي تتناسب وهموم الأنا الحضارية في سعيها لابتكار لغة للتخاطب مع الآخر.

ثمّة مسافة يفترضها الفنان فيما يبدو، ومنها يطلق العنان لخياله، كاشفاً من خلاله عن رؤية تنتمي للغة الرسم لا خارجها، بمعنى آخر، إن العزاوي وجد نفسه مع موجة أخرى من الرسامين الطليعيين غير المبالين بترديد المناجاة الخالية من التأصيل، ويكرّس لأجل ذلك جهداً مضنياً، فناً وآراء نظرية، متفهماً انجازات أسلافه في القدامة والحداثة على السواء، مبتدئاً كفاحه الفني من لحظة إشراق، ومنها يمم شطر التجديد بصورة تسمح له باستلهام عناصر الهوية ليس بالطريقة التي اشتغل عليها الرياديون الأوائل، خشية الانزلاق في تبعية لا مسوّغ لها، تلك التأصيلات التي نجحت في المبادلة التاريخية والجمالية، لكنها بحاجة إلى مدد يمضي بها قُدماً إلى مسارب أكثر انشغالاً وتنافساً مع نزعات الحداثة.

يقول العزاوي: «إنني منحاز إلى تعامل مركزي للتراث، أي إن مجموع الخبرة الإنسانية هي التي ينبغي أن تقود الإرادة الفعالة للتعبير، فإن أي تفكير بإخضاع الخبرة للجغرافية لم يؤدِّ إلاّ إلى وضع محلي سيقود للانغلاق والموت»( ). لم يحدث أن تعارضت إرادة الرسام مع وعي الإنجاز. ثمة جدل يأخذ بالخطاب إلى التنامي، مع تنويـع مصادر الرؤية والوسائط البصرية، عجائن الورق، مجسمات ثلاثية الأبعاد، رسم على الخشب، رسم على الفخار، دفاتر رسم... الخ، بحيث يتّسع الفضاء التعبيري بما يرتد على إغناء الأسلوب وطلاقته، ففي حروفياته مثلاً، يُسقط العزاوي مبدأ مقروئية الحرف، لأن الحقل البصري يستعيض عن هذه الخاصية اللسانية بالموسيقى الحروفية التي تحل بديلاً عنها، ومنها وبها يوجّه إيقاعاته والأنغام الصادرة عنها إلى العين مباشرةً، وليس إنتاج الدلالة الحروفية هو ما يشغل العزاوي بشكل يناظر ما هو مطروح لغوياً، ثمة فرق في الاستثمار والهدف تمكن الفنان من رفع الحرف بوصفه أحد مصادر الهوية إلى أعالي الرسم، ليس بدافع الطواف الأعمى حول الأصول، إنما اجتراح منعطفات أسلوبية تأخذ بالأصول تلك إلى اللامألوف.

عزالدين بوركة

اللوحة بوصفها جسداً حياً:

تأملات إستتيقية في تجربة ضياء العزاوي من البدايات إلى الأفق المفتوح

1

في لوحات سيريغرافية (على ورق) تنبعث هيئات صباغية، أو تكوينات لونية، من جسد ضياء العزاوي البصري، تتقدّم الكتلة اللونية كحجر ذاكرةٍ مسنّ، لا تذوب في الفراغ، إنما تعمد إلى صناعته. الهيئات هنا ليست أجساداً فقط، إذ إنها علامات وجودية، وجوهٌ تلوذ بعينين واسعتين كما لو كانتا مقطوعتين من تماثيل «غوديا» الرافدينية، معلّقتين في زمنٍ بلا قاع. اللون يندفع كثيفاً، حارّاً، كما لو يحاول أن يوقظ الصمت في الحجر، ويدفع الحرف العربي -الأثر الغائب الحاضر- لينفلت من صرامة المعنى إلى بهاء الشكل. كأنما اللوحة تقول لنا: الذاكرة ليست ما يُستعاد، إنما ما يُعاد خلقه. تُعزز الكتلة الطافية في اللون، التي تتوسط خلفية ذات لون موحد، الصدى التراجيدي للعمل وتجليه بقوة، وفي هذا الطفو تشتعل مفارقة: الثقل المادي يحرّر الروح. وهذه الدرامية لا تأتي من الصراع بين الكتلة والفراغ فحسب، إنما من صمتٍ ثقيل يسبق كل كلمة ويحتل كل مكان. ويصبح عند باشلار المكان الداخلي بيتاً للذاكرة، وهنا اللوحة بيتٌ للعالم، حيث الحرف يتدلى كأغصان شجر كتمة، واللون يشتعل كموقد قديم، والوجه يتوارى في صمت أعمق من النوم.

2

ليست الألوان هاهنا مجرد صبغات، إذ إنها أصوات كتومة، لكل منها طبقة نبرة وزمن إيقاع. وأما الأحمر هنا يشبه صرخة حادة داخل فراغ هائل، صرخة لا تتوقف عند حد التعبير الانفعالي، إذ تصير جسرًا بين حرارة الجسد وحرارة الأرض. الأزرق، حين ينساب، يأخذ دور المدى البعيد الذي يحتوي الحرف والرمز، كما يحتوي البحر أصدافه المطمورة. أما الأصفر، فهو تلك اللحظة التي يشرق فيها الغبار الذهبي على جدار طينيّ قبل أن تغسله الأمطار. اللون عند العزاوي لا يُخلط إلا نادراً، لأنه يريد لكل لون أن يحتفظ بصفائه وصوته الخاص، منذ منعطفات تجربته الأولى وحتى الآن، داومت ألوانه على ذات الخصائص الحسية، متوهجة بدفء ومليئة البهجة، نابضة بالوضوح والصفاء، مع اعتماد محدود جداً على مزج الألوان. ولنقل بهذا المعنى، اللون خطاب هامس، أو كائن ميثولوجي بصري يترجم نفسه في العين دون المرور بالكلمات، لا لغة للألوان، كل اللغات هي لغتها. فيتجاوز الخطاب الدلالة المباشرة ليصبح طقساً، احتفالاً هادئاً يستحضر ذاكرة النسيج الشعبي وألوان السجاد وأقمشة الأسواق القديمة. وأليس فينومينولوجيا اللون ليس فقط سطحاً، إذ إنه ملمس داخلي للوجود، نسيج يلمسك كما تلمس أنت اللوحة، فيصبح بينك وبينه علاقة جسدية حميمة.

3

إلى أين تمضي بنا اللوحة؟ إنها لا تحملنا نحو فضاء آخر بقدر ما تعيدنا إلى موطننا الأول، حيث يلتقي النظر باللمس، والصمت بالانفعال، وحيث تتجلّى المادة وهي تفصح عن سرّ حضورها. ليست اللوحة نافذة تُطلّ على ما هو خارجها، ولا مرآة تعكس ما قد كان؛ إنها هي جلد العالم وقد انثنى على ذاته، لينسج من أليافه لحم الرؤية ودم الحسّ. كل ضربة لون هي نبضة من نبض الأرض، وكل خطّ هو أثر عبور الريح في مسام الضوء. اللوحة لا تستعير حياتها من الخارج، فهي تُقيم في قلب التنفّس الكوني، تأخذ قسطها من هواء الوجود وتمنحه في الوقت نفسه أنفاسها الخاصة، فيتبادل الرسّام والعالم واللوحة شهيقًا وزفيرًا واحدًا، كأنهم جميعًا جسد واحد يعبره المعنى في شكل صمتٍ مشبع بالحضور.

4

الحرف العربي في لوحات ضياء العزاوي ليس صوتاً مكتوباً، ولا نصاً ينتظر قارئاً، إنما جسدٌ يتقوس، يتمدد، يتشظى، ويتخذ لنفسه وضعيات جديدة على السطح، لذلك يتخذ هيئة كاليغرامية، هيئة التصوير بالكتابة، والكتابة بالصورة، لهذا تحولت تجربة من تجارب هذا الفنان الذي اختار اللون والحرف، إلى «بيان من أجل الإنسانية». منذ أن أدرك العزاوي أن الحرف يمكن أن يكون قيمة تشكيلية خالصة، بدأ يحرره من سلطته اللغوية ليمنحه سلطة أخرى: سلطة الجسد الحي، الكتلة المتحركة. في العمل الفني ككل، يصبح الحرف كعضو نابض في جسد اللوحة، يتناغم مع إيقاع ألوانها ويتمايل برشاقة ضمن فضاءها الحي. يختبئ أحيانًا خلف كتلة لونية ليبرز بعدها فجأة من فجوة فراغية، فيكشف عن حضوره الديناميكي المتحرك. الحرف هنا لا يقتصر على كونه شكلاً مجردًا، إذ يتحول إلى لحظة بدءٍ تتجلى من خلالها دلالة الخط، حيث يستمد قوته من بنيته الشكلية ليصل إلى معنى أعمق، جامعًا بين البعد الجمالي والوظيفة التعبيرية في آن واحد. بهذا الشكل، يصبح الخط لغة حية تتنفس داخل فضاء اللوحة، تضفي عليها بعدًا حيويًا ينبض بالحضور والتواصل. وحين تحدث شاكر حسن آل سعيد عن البعد الواحد، كان يقصد هذا النوع من العلاقة بين الشكل والروح، حيث الحرف يصبح نافذة لا إلى المعنى، إنما إلى التجربة الداخلية. هنا، الحرف يكتسب طابعاً صوفيّاً، أشبه بحركة راقص دراويش: يدور، يتكرر، يخلق حلقة لا بداية لها ولا نهاية. اللون يحيط به كما يحيط الماء بحجر في النهر، والكتلة تحيطه بحماية معمارية، فيتحول الحرف من علامة إلى كائن، من لغة إلى جسد، من معنى إلى حضور يلتزم الصمت لكنه يفيض بالقول.

5

بين التشخيصي والتجريدي (التصويري والحروفي)، يزرع العزاوي حدوده الخاصة، لا بالانحياز الكامل لأحدهما على حساب الآخر، إنما بجعل التوتر بينهما هو فضاء الإبداع نفسه. الوجوه في لوحاته تبدو شبه ضبابية، لكنها ليست ممسوخة؛ الأجساد مختزلة، لكنها ليست مسطحة؛ وفي كلا الحالتين، العين البشرية

ضياء العزاوي ١ ، ١٩٩٤، طبعت من قبل سيرڤ غرافيكس ستوديو بلندن، ٢٨×٣٨ سم، عدد محدود، مقتنيات مجموعة خاصة، المغرب (٥)

ضياء العزاوي ١، ١٩٩٤،
طبعت من قبل سيرفي
غرافيكس ستوديو بلندن،
٣٨ ×٢٨ سم، عدد محدود،
مقتنيات مجموعة خاصة،
المغرب (٥)

لا تتوقف عن البحث عن الملامح في الأشكال، وعن الأشكال في الملامح، عن السر المكتنز خلف النظرات المشدودة إلى الذهول. هذا التردد البصري هو استراتيجية واعية، لأنه يدفع المشاهد ليكون مشاركاً في إكمال اللوحة في ذهنه. إنها -بالاصطلاح الفينومينولوجي- أجساد منفتحة على احتمالات المعنى؛ فالتشخيص عند العزاوي لا يتأتى صباغيا لتثبيت صورة واقعية، إنما لفتح المجال أمام التشكل المستمر. وأما الحرف، حين يدخل المشهد، لا يلغيه التجريد، بل يعمقه، لأن الحرف نفسه يمكن أن يكون صورة أو جسداً. وهكذا، تتحول اللوحة إلى مساحة من التردد الجميل، حيث يتناوب الظاهر والمحتمل، الواقعي والحلمي، كما لو كان الفنان يقيم بيتاً له نافذتان: واحدة تطل على العالم الخارجي، وأخرى تطل على عالم داخلي ممتد بلا حدود.

6

ليس الفراغ في لوحات العزاوي مجرد غياب، إذ هو قوة صموتة تمنح الكتلة حضورها. في بعض الأعمال، لا تشغل الكتلة الرئيسية اللوحة بأكملها، فهي تترك مساحات مكشوفة، وكأن اللون نفسه يتراجع ليتيح للنظر

أن يتنفس. هذا الفراغ ليس سلبياً، إنه أشبه بالصمت في الموسيقى، اللحظة التي يتوقف فيها الصوت ليمنح النغمة التالية شدة مضاعفة. مما يمّنا من أن نقرأ هذا الفراغ كنوع من «الغياب المنتِج»، او بالمعنى البارتي إنها أعمال تتكئ على «العلامات الفارغة من المعنى» الممنوح سلفا، لتهب الصورة كل الاحتمالات التأويلية، وغياب هنا يولّد حضوراً أقوى مما لو كان الفضاء ممتلئاً عن آخره. في هذا الترتيب، الكتلة تصبح أثقل، أكثر تركيزاً، كما لو أنها تجمعت لتقول كل ما يمكن قوله دفعة واحدة. الفراغ أيضاً مساحة للتأمل، مرآة للمشاهد تعكس صمته الشخصي. ربما لهذا السبب يبدو أن لوحات العزاوي لا تستنزفك بالنظر إليها، بل تمنحك إيقاعاً من الشهيق والزفير البصري، إيقاعاً يذكّرك بأن الجمال ليس دائماً في الامتلاء، وأن الصمت يمكن أن يكون أكثر بلاغة من أي ضجيج.

6 مكرر

ليس الفراغ في اللوحة المعاصرة مجرد مساحة خالية أو غيابًا للعناصر البصرية، إذ يعدّ حضورا بذاته، ومنطقة ذات فعالية متناهية تفتح آفاقًا رحبة للتأويل والإبداع. ففي مقابل الفن التقليدي الذي كان يسعى إلى ملء الفضاء بصور وأشكال معبرة بشكل مباشر، تعيد اللوحة المعاصرة تأمّل الفراغ كعنصر شكلي وجمالي يحمل وزناً وجودياً يعادل، أو حتى يتجاوز، ما تملأه الألوان والأشكال. فالفراغ هنا يتحدّى مفهوم الاكتمال والتامّية، ويطرح إشكالية ملء المساحات البيضاء التي يتركها الفنان عمدًا، ليس كعجز أو نقص، إنما كدعوة هامسة للمشاهد لكي يشارك في عملية التكوين الذهني للعمل الفني، ليعمّر الفراغات (بالمعنى التأويلي). إن البياضات أو المساحات الفارغة تصبح «بياضات الإمكان» تحمل في طيّاتها فرصًا لا نهائية للإدراك والتخيل، وتسمح بمرور الضوء النفسي والذهني، لتُشكّل حيزًا حيويًا مفتوحًا للحوار بين العمل والمتلقي.

في هذا السياق، يتحول الفراغ في تجربة ضياء العزاوي، إلى فضاء حيوي يُعيد تعريف العلاقة بين المادة والعدم، بين الوجود والغياب، ويصبح مسرحًا للإيحاءات الخفية التي تفصح عن ما لا يُقال، وتستثير تأملات ذهنية لا تكتفي بالمشاهدة السطحية. الفراغ إذًا، هو «ملءٌ بلا محتوى»، يفتح الباب أمام تعددية القراءات وتنوع التلقي، ويعيد الاعتبار للدور النشط للمشاهد في خلق المعنى، حيث لا يكتفي بأن يكون متلقيًا سلبيًا، إنما شريكًا في استكمال البناء الفني عبر تأملاته وإسقاطاته الذهنية. بهذا المعنى، يكون الفراغ في اللوحة المعاصرة ليس فقط فراغًا بصريًا، إذ بخلاف ذلك يعد فراغًا أنطولوجيا، يقيم بين المادة والوعي جسرًا هشًا لكنه عميق، يعيد صياغة المفهوم التقليدي للملء والفراغ، ويمنح البياضات أو الفراغات أبعادًا تأويلية وروحية تغني التجربة الفنية وتعطيها بعدًا من الحضور الغائب الذي لا يفتقد، بل يتجاوز، كلّ ما يُرى.

7

لا تدخل الأسطورة عند العزاوي العمل بوصفها مادة تراثية صماء، إنما بعدها طاقة حيّة قادرة على التشكل وفق الحاجة. وأما رموزها فليست محفوظة في متحف ذهني، ومتروكه لنسيان، إنما لها القدرة على التحول، القدرة على مخاطبة ذهن الناظر، إذ تتحرك على سطح اللوحة كما تتحرك الكائنات في عالم الحلم: العين الرافدينية تلتقي مع الحرف العربي، والزخارف السومرية تنسج نفسها مع ألوان السجاد الشعبي، والأقنعة القديمة تتداخل مع الوجوه المعاصرة؛ لقد اتقن العزاوي لعبة التشكيلي، ولا يستقيم الفن إلا حينما يصير لعبان يتبع القاعدة ويكسرها في آن. ولا تعني الأسطورة عودة إلى الماضي، إنما عبوراً عبره إلى الحاضر، وكأن الماضي هنا ليس وراءنا بل إلى جوارنا، فيتحول الفنان إلى شامان، وتستحيل اللوحة إلى «أرض الغياب». يمارس بهذا العزاوي طقوس «إعادة كتابة» للأسطورة، يحوّلها إلى لغة ثانية تعيش في زمننا وتخاطب وعينا المعاصر. بهذا المعنى، فالأسطورة في أعماله ليست ديكوراً أو إحالة ثقافية أو استدعاء من أجل الترف، إنما وسيلة لتوسيع أفق المعنى، لربط لحظتنا الحاضرة بجذور أبعد مما تستطيع الذاكرة الشخصية أن تصل إليه.

8

تتحرر الأسطورة في العمل الفني من أثقالها الميثولوجية الصارمة، ومن ثنائية صراعها الأرضي–السماوي، لتدخل فضاءً أرحب هو فضاء الحكاية الحية. هنا، لا تعود الأسطورة مجرد نصّ مغلق أو سردية مقدسة تفرض على المتلقي وجهة نظر واحدة، بل تتحول إلى كائن مفتوح على التعدد، يتشكل مع كل قراءة ويتبدل مع كل نظرة. في حضن العمل الفني، تنسلخ الأسطورة عن قوالبها الأولى، وتستعيد قدرتها على أن تُروى بلا نهاية، وأن تتشكل وفق أفق انتظار كل عين وكل حسّ. إنها تنبعث في شكل صور وألوان وخطوط وإيقاعات، تتجاوز مقصدها الأول لتصبح مادة للدهشة والتأويل، حيث يمكن النظر إليها من زوايا متناقضة دون أن تفقد تماسكها الداخلي. بهذا المعنى، يغدو حضور الأسطورة في الفن ضربًا من إعادة ولادتها، لا كتذكار للماضي فحسب، إنما كإمكان دائم لتجدد المعنى، وكجسر يربط بين طبقات الوعي الجمعي وعمق التجربة الفردية. إنها تستدعي أصولها لتمنحها حياة ثانية، حياة تنبض في قلب الحاضر وتُفتح على مستقبل لا ينفد.

ضياء العزاوي ١، ١٩٩٤، طبعت من قبل سير في غرافيكس ستوديو بلندن، ٣٨ ×٢٨ سم، عدد محدود، مقتنيات مجموعة خاصة، المغرب (٥)

9

في «جماليات المكان»، يرى باشلار أن المادة تحلم بنفسها، وأن الفنان هو الوسيط الذي يترجم هذا الحلم إلى صورة. في لوحات العزاوي، نرى هذه الفكرة متجسدة في ملمس اللون وطبقات الطلاء. الزيت والغواش لا يغطيان بعضهما البعض كما في اللوحات التقليدية، فهما يتعايشان، يتركان آثار الفرشاة وبصمات اليد واضحة على السطح. هذه العلامات الجسدية ليست بقايا عمل تقني، إنها جزء من الحكاية، إذ تمنح اللوحة جسداً حسياً يمكن أن «يُقرأ» بالعين كما يُقرأ باللمس. الألوان الحارة، المشرقة، تنبثق من هذه الطبقات كما ينبثق الضوء من قلب الحجر المصقول، في حين أن الحروف والعناصر الهندسية تتوزع على السطح وكأنها خرائط طبوغرافية لمدينة متخيلة. هذا التلاقي بين المادة والأثر يخلق إحساساً بأن اللوحة ليست مجرد نافذة إلى عالم آخر، بل هي عالم قائم بذاته، له تضاريسه ومناخه وحياته الخاصة.

10

لا يكتفي في أعمال العزاوي، النسيج الشعبي بدور زخرفة سطحية أو استعارة عابرة، فهو يشكل نَسَغًا جوهريًا ينساب في عروق العمل الفني، يمنحه نسمة الحياة وروح الحركة. بينما تتماهى ألوان لوحاته مع درجات أقمشة العراق الدافئة، وتتوافق في حركتها وتوازنها مع أنماط السجاد اليدوي، وكذلك مع توزيـع الأشكال في الأسواق الشعبية التي تفيض بالحيوية. هذا التلاقي اللوني ليس مجرد وصف شكلي، إذ هو مفتاح لفهم الصلة العميقة بين الفن والمجتمع في تجربته، إذ لا يعامل العزاوي النسيج كقطعة متحفٍ جامدة، إنما كذاكرة بصرية نابضة باليوميات، قادرة على الاستدعاء والتجديد. حين تتأمل لوحاته، يخيّل إليك أنك تطل على قطعة نسيج ضخمة معلقة على جدار، لكن سرعان ما تتحول الرؤية لتكتشف أنك أمام حياة مصورة، ليست مجرد قماش، فهي حياة تُحاك بخيوط الذكريات نفسها، متشابكة ومتدفقة في تناغم بديع.

11

في الأعمال التي تستلهم المخطوطات العربية، لا يعيد العزاوي إنتاج النصوص كما هي، إنما يبتدع نصاً جديداً في صلب اللوحة. والحروف لا تترتب وفق قواعد النحو أو البلاغة اللغوية، فهي خلاف ذلك تنساب في حركة حرة، تتقاطع مع الزخارف والألوان، وتدخل في حوار مع الأشكال الأخرى. فتصير الكتابة في العمل هي عينها الصورة، ويتحقق فعليا البعد الكاليغرامي، الذي يمزج بين المكتوب والمرسوم (المشكّل) دون أن يلغي الواحد الآخر، أو يطغى جماليا وتأويلا؛ وكأننا أمام نص لا يطلب القراءة، إنما يستدعي المشاهدة. هنا، تتحول

ضياء العزاوي ١، ١٩٩٤، طبعت من قبل سيرفي غرافيكس ستوديو بلندن، ٣٨ ×٢٨ سم، عدد محدود، مقتنيات مجموعة خاصة، المغرب (٥)

الكتابة إلى جسد بصري، حيث يصبح الحرف مكوناً تشكيلياً يمكن أن يقف بجانب اللون والخطوط والزوايا. فينومينولوجياً دائما، هذه العملية تعني أن الحرف لم يعد وسيلة لنقل المعنى الخارجي، بل صار «ظاهرة» قائمة بذاتها، يمكن أن تُعاش دون الحاجة إلى فك رموزها. كأننا أمام حوار بين الماضي والحاضر: ماضٍ يُذكّرنا بقدسية النص العربي، وحاضر يمنح هذا النص حرية أن يكون مجرد شكل جميل يسبح في فضاء اللوحة.

12

حين يرسم العزاوي وجهاً يصرخ أو ملامح مذهولة، فإنه لا يكتفي بنقل الانفعال الإنساني، إذ يحيط هذا الوجه بعناصر أخرى تحاصر الصرخة داخل نظام هندسي وحروفي. هذه المفارقة تخلق توتراً بصرياً شديداً: الانفعال الخام مقابل الانضباط البنائي. في هذا التعايش، يبدو أن العزاوي يعيد صياغة العلاقة بين العاطفة والعقل، بين الفوضى والنظام. إنه لا يسمح للانفعال أن يسيطر على اللوحة بالكامل، ولا يدع النظام يخنق العاطفة، إنما يجعل كلاً منهما يختبر حدود الآخر. من منظور جمالي، هذا التوازن يذكرنا بقول بول كلي إن الفن «يجعل المرئي غير مرئي واللامرئي مرئياً»؛ فالصوت الذي نراه في الصرخة هنا لا يمكن أن يُسمع إلا عبر صمت الأشكال التي تحيط به.

13

هندسيا هذه المرة: المربع في أعمال العزاوي ليس خياراً شكلياً محضاً، إذ هو أداة لبناء المعنى وضبط الإيقاع البصري. المربـع، في جوهره، رمز للثبات والتوازن، لكنه عند العزاوي يتحول إلى فضاء مفتوح، كفناء بيت عربي قديم حيث السماء مكشوفة للداخل. هذه المفارقة -الانغلاق والانفتاح في آن واحد- تمنح المربـع وظيفة مزدوجة: احتواء العناصر البصرية وحمايتها، وفي الوقت نفسه السماح لها بالاتصال مع الفضاء المحيط. في البنية البصرية، يعمل المربع كعقدة مركزية تشد الألوان والخطوط حولها، لكنه لا يفرض عليها الجمود، بل يترك لها مجالاً للتنفس. هكذا، يصبح المربع ليس فقط شكلاً هندسياً، إنما استعارة معمارية لبيتٍ روحي يقيم فيه الحرف واللون والزخرفة في انسجام متوتر.

14

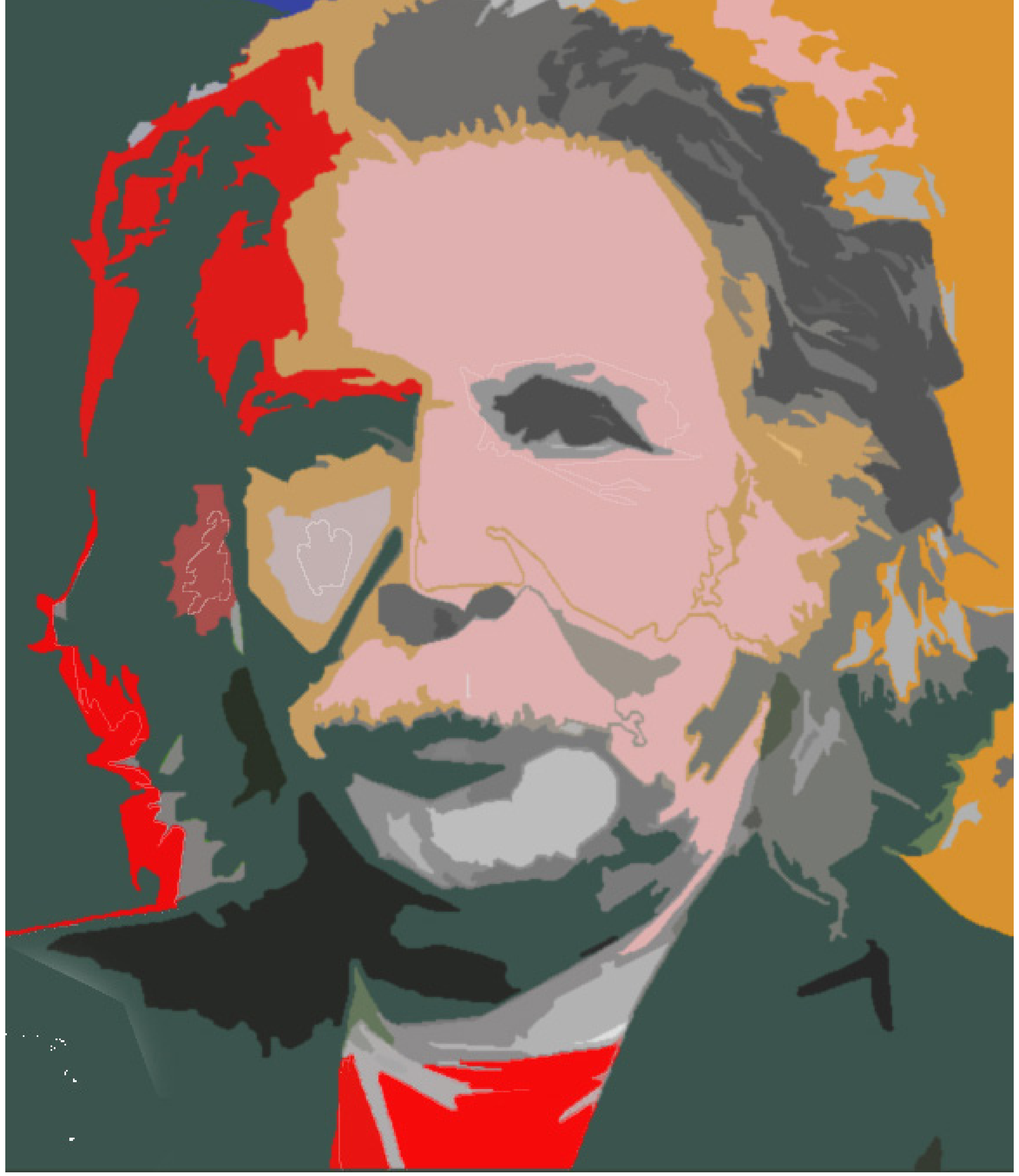
العيون الكبيرة التي تتكرر في أعماله ليست مجرد موروث بصري من النحت الرافديني، إذ هي علامة على يقظة دائمة، على وعي لا ينام. هذه الأبصار التي تحوي العالم، تخلق إحساساً بأن اللوحة تراقبنا بقدر ما نراقبها. بهذا المعنى، يصبح المشاهد جزءاً من العمل، ليس متلقياً سلبياً، بل طرفاً في علاقة بصرية متبادلة. وفي التقليد الصوفي، العين هي مرآة القلب، والعين المفتوحة دائماً هي القلب الذي لا يغفل عن الحقائق. عند العزاوي، هذا الرمز يعمل في مستويين: الأول هو استدعاء الذاكرة الجمعية، والثاني هو فتح فضاء للتأمل الشخصي، حيث يتحول النظر إلى فعل روحي.

15

الزخرفة في لوحات العزاوي ليست زخرفاً بمعناه التقليدي، إنها «أسْلَبَةٌ» تعيد صياغة الواقع في شبكة من الأشكال المتكررة والمتحوّلة. فتضحي الزخرفة في هذا المستوى بنية دلالية، وليست فقط جماليات سطحية. في اللوحات، تتكرر بعض العناصر كأنها أنماط موسيقية، وتتحول في كل مرة لتؤدي وظيفة جديدة: مرة لتأطير الحرف، مرة لاحتضان الوجه، ومرة لتوزيـع اللون في توازن مدروس. هذا الاستخدام يجعل الزخرفة لغة بصرية قائمة بذاتها، قادرة على حمل المعنى مثلما تحمل الكلمات الأفكار. وفي لحظة التأمل، نجد أن هذه اللغة لا تخاطب العقل فقط، إنما تحفّز الإحساس بالانسجام، كما تفعل الموسيقى عندما تنساب في أذن المستمع دون أن يحتاج إلى فك رموزها.

16

على الرغم من أن أعمال العزاوي مشبعة بالرموز الثقافية والتاريخية، فإنه لا يقع في فخ الأيديولوجيا المباشرة. رسالته، إن تأملناها، تمر عبر التشكيل البصري لا عبر الشعارات. مقاومته إستتيقية (بالمعنى دولوزي)، لكنها عميقة: استعادة الحرف، إعادة صياغة العين، تكبير المساحات اللونية، إدخال المربع والزخرفة. هذه ليست زينة، فهي أدوات لمواجهة التآكل البصري الذي تفرضه الثقافة المعاصرة المعلبة. هنا، الفن يعمل كذاكرة مضادة، كقوة بطيئة تعيد تشكيل الذائقة العامة من خلال التكرار المدروس والعمق البصري. إنه، في هذا المعنى، أقرب إلى الزراعة منه إلى الخطابة: يزرع بذور الجمال في الحقل البصري، ويتركها تنمو في كتمان تام.



17

لا تعرف تجربة العزاوي القفزات المفاجئة بقدر ما تعرف التحولات المتصلة، «اتصال بالانفصال»، أو «انفصالات متصلة». أو كما يقول شاكر اللعبي، «البحث إنما هو سلسلة تقود الحلقة فيها إلى الحلقة الأخرى، وترى آثار الواحدة فوق جسد الأخرى اللاحقة، دون انقطاعات مفاجئة ولا تغيرات سريعة» [مونوغرافيا ضياء العزاوي]، وهذا ينعكس في كل لوحة نراها. كل عمل هو امتداد لما سبقه، وفي الوقت نفسه وعد بما سيأتي بعده. اللوحات السيريغرافية التي أمامنا تجسد هذه الحركة المستمرة: فيهما صدى لرحلته مع الحرف (الغائب الحاضر)، وانعكاس لولعه باللون، وبقايا من حواراته مع الأسطورة والنسيج الشعبي. لكنهما أيضاً يفتحان أفقاً جديداً، حيث تتسع المساحة لقراءات أخرى، ورموز يمكن أن تتبدل مع الزمن. في النهاية، أعماله ليست مجرد صور، بل مواقف جمالية وفكرية، تعيش في مفترق الطرق بين التاريخ والحاضر، بين الداخل والخارج، بين البوح والهمس.

محمد شرف

دفاتر ضياء العزاوي
الشِّعر إن أصبح مرئياً

أُقيم في متحف أشمولين في جامعة أوكسفورد البريطانية، عام ٢٠٢٣. معرضاً كان الأول من نوعه في المملكة المتحدة ومخصص فقط لدفاتر العزاوي.

يمتلك هذا المعرض خصوصية تميّزه عن سواه، كونه يتضمّن مجموعة مختارة من أكثر من مئة دفتر لضياء العزاوي، وهي تغطّي الفترة الزمنية الممتدة منذ ثمانينيات القرن العشرين إلى عشرينات القرن الحادي والعشرين، والتي دمج فيها الفنان الشعر بالرسم، لخلق شكلٍ جديد من التعبير الفني. أولى الفنان إهتماماً خاصاً لإثنين من شعراء العرب المكرّسين، وهما سعدي يوسف وأدونيس، اللذين تعاونا مع الفنان، بالإضافة إلى شعراء آخرين مثل مظفر النواب، أمل دنقل، يوسف الصائغ، دنيا ميخائيل، سركون بولص، قاسم حداد وغيرهم.

معرض «رسم الشعر» هو «احتفاء بالدفاتر» بوصفها وسيلة في الممارسة وسبيلاً إلى داخل إلهام هذا الرجل الذي تبدو دفاتره مصنوعة بالتوليف بين ما يرسم هو، وما ينظم أدونيس من شعر، ضمن آخرين.

وإذ اشتهر العزاوي بأشكاله الضخمة والملونة، يمتد عمله إلى العديد من الأنواع، بما في ذلك نوع من كتب الفنانين المعروف باللغة العربية باسم «دفاتر-دفاتير»، الذي هو مزيـج من الرسم والنص، تأخذ dafatir أشكالًا مختلفة: أكورديون، كتيبات مربعة ومستطيلة، صناديق سيجار أو مجموعات نحتية أخرى، لكن لا قصد في قراءتها أو عرضها بطريقة تقليدية. فبدلاً من توضيح الشعر في الداخل، والذي عادة ما يكون مستمدًا من تقاليد ما قبل الإسلام، أو قائماً على التعاون مع الشعراء المعاصرين، فإن اللوحات هي ردود أفعال حرة وعاطفية تجاهها.

يستكشف هذا المعرض تطور «دفاتر» الفنان على مدى ٤٠ عامًا من الإنتاج الفني، ويأخذ في الاعتبار تطور

اللغة التصويرية المميزة للعزاوي (مزيـج من الكلمات والصور) والتي من شأنها أن تهيمن على الكثير من أعماله. لذلك، يشتمل الإخراج أيضًا على رسوم ومطبوعات ونسيج ضخم يبلغ ارتفاعه عشرة أمتار، يخلّد تأثير الحرب في مدينة الموصل، ويعرض للجمهور للمرة الأولى. ضمت دفاتره موضوعات عديدة، فكلٌ منها يستجيب لمأساة من مآسي الصراع: النضال الفلسطيني، حَربَ الخليج، القيام المفاجئ لما يسمى «الدولة الإسلامية»، والإرهاب الذي صاحبها. وبالتالي فإن استنزاف الألوان داخل أعماله يوازي الخسائر في الأرواح التي سببتها عقود من الحرب في أنحاء العراق والعالم العربي، واضمحلال المجتمعات المدنية المحلية والبنية التحتية والتراث الثقافي الذي أعقب ذلك. تطوّرت الدفاتر الفنية للعزاوي، وأصبحت تحوي عناصر ثلاثية الأبعاد، أبرزها استخدام مهارته النحتية في هذه الدفاتر، فأصبح للدفتر جزء مخصص ككتاب، وجزء هو عبارة عن عمل نحتي. وتميزت أعمال العزاوي باستخدامه الغزير للألوان التي تبعث الحياة والذكريات، وهذه الميزة، المتعلّقة بغزارة اللون وسطوعه، لا تغيب عادة لدى الحديث عن نتاج العزاوي.

ودفاتر الرسم هو نوع فني مارسه العزاوي منذ نهاية سبعينيات القرن المنصرم، وأنجز منه نماذج كثيرة، واستلهم فيه مرجعاً جمالياً فريداً من نوعه، متمثلاً في المخطوطة، والصورة المصوّرة «المنمنمة» بما تنطوي عليه من خصائص جمالية للفن العربي- الإسلامي، بتشكيلها الزخرفي والتزويقي، وتعليمات التأليف النموذجية ذات البعد الثقافي، كما في أسلوب التأليف التصويري برؤيته العربية ذات البعدين، التي يمكن أن تتطابق مع بعضها البعض في بيئة مطلقة، وفق شكل صفحات مطويّة. هذه التجربة التصويرية والتشكيلية هي رؤية تصويرية وتشكيلية منظمة، تتم عبر اختيار موضوعة لدفتر الرسم، ومحاولة تشكيلها بأفق جمالي وتمثلات فنية، تتوافق مع الخبرة الأسلوبية للفنان. في هذه الدفاتر تحتشد نصوص وعلامات شكلية، وتكوينات وتصورات متعددة، وتآليف مختلفة تتعالج في حينها من خلال معفردات فنية، مع استحداث المعالجة بأنواع تصويرية مختلفة.

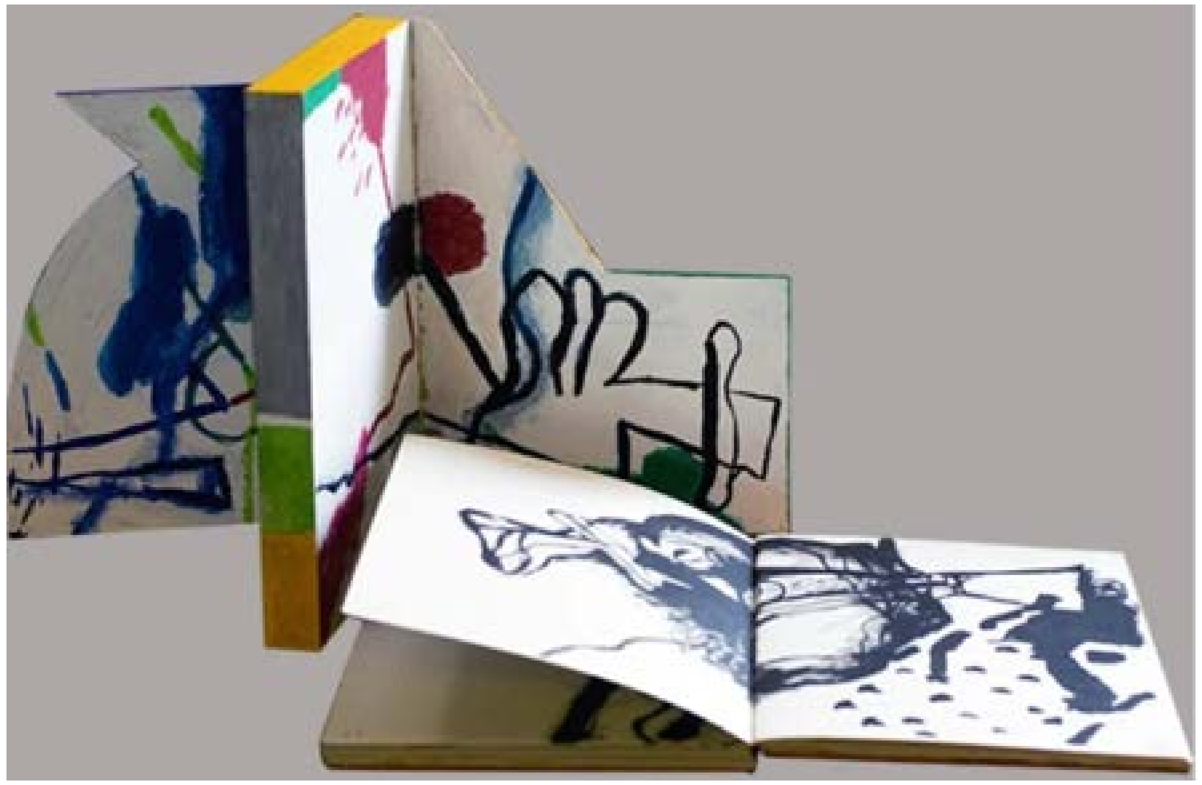
المرجع الشعري الجمالي

شكّلت تجربة دفاتر الرسم، كنوع تعبيري يختلف عن أنواع التشكيل الأخرى، حافزاً للعزاوي على الانفتاح، واستثماراً للشعر كمرجع جمالي من خلال تجربته الريادية هذه. ظهر ذلك بشكل لافت في بدايات العقد الثامن من القرن المنصرم، وكان أن نُفذ عدد من دفاتر أخرى محورها قصائد لشعراء عراقيين وعرب. تآلفت هذه الدفاتر مع خبرة الفنان في عرضها وإعادة إنتاجها، حيث تواشجت الرسوم مع النصوص الشعرية، وعبر إنسجام تعبيري وجمالي. أما المعالجة فقد كانت تتكرر، أو يُصار إلى صقلها عند اختيار النص، مع أشكال وتلميحات خطية، واستخدامات تشكيلية خاصة للحرف والكتابة، بصياغة أسلوبية تتماثل مع الأفكار الإبداعية الخاصة في لوحات الرسام.

في هذا المجال، ومن أجل إيفاء الفكرة حقّها، قد يكون من المناسب أن نذكر أن العزاوي كان نفّذ دفتر رسم لقصائد مختارة للشاعر يوسف الخال (١٩١٦ - ١٩٨٧)، وهو سينسخ هذه القصائد مخصصاً لها صفحة كاملة، أو بعضاً من مساحة الصفحة، فيما تصبح تحت أجزائها رسوم تجاورها، ما يمنح الصفحات المتقابلة نصاً شعرياً يتلازم مع الرسم المحيط بهذه الحادثة، وهو شكل من أشكال التنوع، لكن ضمن وحدة التجربة المنجزة في الدفتر، وكأن العزاوي يعبّر هنا عن حقيقة الرؤية.

وقد نجد في عمله هذا، كما في أعمال مماثلة، النص الشعري المنسوخ من قبل الفنان، وهو يستقل كتابياً، فيما يجاوره تكوين تصويري ينحو صوب التجريد، عبر من مساحات لونية معينة ومتجاورة، تمثل توصيفاً لمعنى النص الشعري المنتخب، في اقتراح مقاربة بصرية تعبر عن مردود القصيدة العاطفي وصورها الشعرية، من خلال حس لوني يطغي بدرجاته الصريحة على التكوين الفني، مانحاً القصيدة حساً بصرياً شديد النقاء، يتنامى على إيقاع بصري، ولغة تصويرية ذات رؤية واضحة ومتحررة في الوقت نفسه. هذه الصفة التي ألحقها العزاوي بالصورة، أطلقت عليها تسمية «دفاتر شعرية مرئية»، بإشاراتها إلى حس عاطفي، أراد له الفنان أن

يكون بمثابة وسيلة تمثل المعنى الذي تنطوي عليه أبيات الشعر المنتخبة. كما يستفيد الفنان من خلفية الصفحة البيضاء، في تفاصيل مشهده التصويري، الذي يحاول أن يقترحه كلون أبيض، يضاهي نصاعة الألوان من قبل الفنان، التي تغلب عليها الألوان الصريحة.
ولا شك أن العزاوي يستخدم العلاقات اللونية ذاتها، التي تفترض حساً تعبيرياً لا يخلو من حضور مشرق، أو الإيحاء بما هو عاطفي، وذلك عبر كثافة الألوان ذات الطابع المتمم complement، الذي لا يعتمد التضاد contrast. هذا الأمر يكرّس مشهدية تصويرية تنطوي على قدر كاف من الاحتفاء اللوني المبهج، القائم على تأليف شكلي حر ومتخيّل، لا يسعى لتضمين موضوعة بعينها وتعزيز دلالتها، بقدر الاهتمام بافتراض علاقة تصويرية قائمة على التجدد والإقامة والتعديل، حيث يُكتفى بتآلف لوني يتوزع بقدر مناسب في وسط صفحتين متقابلتين. هذه التكوينات هي عادة ذات طابع تجريدي مبسّط، وعفوية في تنفيذها، كما تعمل على إضفاء رؤية تصويرية قائمة على التجريب الحر، غير المقيد بدلالة معينة للموضوع. ليس هناك من تكلّف جمالي في هذه الممارسات، ولا يتم حضورها بطريقة تمثيلية، بل سنجدها حاضرة بصيغتها المباشرة كقصائد، ومرافقة للمشهد التصويري في النص الشعري، وهي عبارة عن دلالاته التعبيرية وصياغته التأليفية.
إن دفاتر الرسم هي ممارسة فنية تقترح النص الشعري أو النثري مع الصياغة التصويرية، وهي هنا تتميز بخصوصيتها الجمالية القائمة على التصور من خلال قراءة النص، وفعل التلقي البصري من خلال الرسوم.
يعزو العزاوي استيحاءه لدفاتر الرسم، واهتمامه به كنوع من الرسم والتصوير الفوتوغرافي، إلى الأثر الذي تركه لديه اطلاعه للمرة الأولى على المخطوطة الإسلامية، يقول: «اطلعت على بعض المخطوطات، لاسيما مخطوطة «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني (كتاب يتناول «علم أوصاف الكون»، من وصف السماء وما فيها من كواكب وأبراج وحركاتها، وما ينتج من ذلك من فصول السنة .. إلى أمور أخرى).
يضيف العزاوي: «استوحيت النسخة الوحيدة للكتاب الفني-الشعري الذي هو أشبه بمخطوطات ملونة وغير مرقمة». هذه الدراسة التجريبية لدفاتر الرسم عززت لدى الفنان اهتماما خاصًا بحضور الأثر التصويري مرتبطاً بهذه الكتابات، وهو الأمر الذي دفعه إلى ممارسة هذه التجربة الفنية الرائدة.



تخطيطا يمنح هذه الأعمال حركيتها وإيقاعاتها. وسواء تمكنا من قراءة هذه العلامات أم لا، فإن أكثر ما يثيرنا فيها هو قوّتها الإيحائية، ودقّة خطوطها التي تتشابك وتتناغم أو تتنافر بشكل يمنح اللوحة الرشاقة أو الثقل الفاعلَين في تشكيلها. ولعل هذا ما دفع الفنان الهولندي كورناي، العام ١٩٨١، إلى تشبيه لوحات العزّاوي «بواحةٍ زاخرة بالأشكال والألوان». فثمّة مناخٌ شرقي حاضر بقوة فيها، تعكسه تلك الإضاءة المشعّة التي تتحرّر منها، أو تصاميم عمارات تراثية مزخرفة. وبما أن الواقع الموجع (على الدوام) لعالمنا العربي ومشكلاته لا يغيبان عن بال الفنان، فإننا نشاهد في بعض لوحاته طيوراً جريحة أو ممزّقة تسقط من السماء بأجنحة مفتوحة.
والعزاوي أحد أكثر فناني جيله التزاماً بكشف مآسي الأمة العربية الناتجة عن الاضطرابات السياسية. فمنذ بداية السبعينيات، عكس معاناة الفلسطينيين بلوحات مختلفة، كلوحة «شهادة على عصرنا» (١٩٧٢) التي استوحاها من أحداث «أيلول الأسود» في الأردن، وسلسلة اللوحات والرسوم التي أنجزها العام ١٩٧٦ حول معارك مخيم تل الزعتر في بيروت، ولوحة «صبرا وشاتيلا» الضخمة التي رسمها في اليوم التالي من وقوع هذه المجزرة. ومع انطلاق حرب الخليج الثانية (١٩٩١)، أنجز مجموعة من الأعمال أطلق عليها عنوان «بلاد السواد»، كلوحة «روح مجروحة.. نبع ألم» (٢٠١٠) ولوحة «مرثية لمدينتي المحاصرة» (٢٠١١).
وأبعد من حدود بلده، يبتكر العزّاوي مشاهد خيالية تجمع ما بين الماضي والحاضر، لكنها تنطلق دائما من تجربته الخاصة، معتمداً في ذلك على أداة أساسية هي مخيّلته، التي تسمح له بإسقاط تساؤلاته وروءاه على حدود الحقب والفضاءات التي تفصل أو تربط البلدان والحضارات. وبذلك يقف على طرف التاريخ والجغرافيا لقياس حدّة ودرجة حساسيّة الأفكار التي يسعى إلى تحقيقها، تماماً كما لو أنه يجمع قطع puzzle مانحاً إياها ألقاً وألواناً، ليرتبها في شكل مقاربات أكثر معاصَرة وأقرب من حواسنا. وفي هذا السياق، لا يكتفي الفنان بحركة ذهاب وإياب بين الشرق والغرب داخل عمله، بل نجده يُدخِل علامات ووجوها ورثها من ماض سحيق، وتنتمي خصوصا إلى الفن السومري والآشوري.
واللغة التشكيلية التي صقلها العزّاوي مع مرور الزمن بلغت اليوم نضجاً مذهلاً يتجلّى في القيمة الفنية لنتاجه، والحدّة التي تكتسبها ألوانه الجديدة. فتدريجياً، توارت الكتابة أو الحروف لصالح تركيبات شكلية هي كناية عن تصوير موجز لأشياء أو مشاهد يعكس انفعالاته أو مشاغله الجمالية. وسواء من حيث تشكيلها أو عبر خياراتها اللونية، فإن لوحات العزّاوي تستحضر أيضاً إلى أذهان البعض السجّاد الشرقي المشحون بالرموز والدلالات، والمحمّل لغةً سرّية وأنيقة تفوح منها شعرية عميقة. وبالتالي، فإن هذه اللوحات لا

تُشكل متعة للنظر فقط، فخلف هندسة مضامينها، ذات الإيقاعات الموسيقية، يقف رجل يتحدّث عن بلده بطريقة غنائية، ويتطلب من عيوننا أن تنظر وتصغي معاً.

وهذا الفن يشكل تحدياً لا يقاوَم لأي فنان عربي، وعراقي تحديداً، مثل العزّاوي. فالانتماء له يعني إتباع خطوات جذرية، وهذا ما يفسّر قيام الفنان بدمج صورية هذا الفن وهندسته بديناميكية الحداثة، وهو ما يمنح الطريقة الفريدة التي يعتمدها قيمة فنية عالية. وبالتالي، لا فائدة في محاولة استخلاص ما هو عربي، وما هو غير عربي في لوحات العزّاوي، فجميع عناصر هذه الأخيرة تبدو مترابطة بشكلٍ يتعذّر تفكيكه، كما يستحيل العثور على عنصرٍ دخيل ضمنها، بما فيه اللوحات التي رصدها لمدينة مرّاكش، واستخدم فيها ألواناً وطريقة ترتيبٍ للأشكال، تستحضر من بعيد اللوحات التي أنجزها بول كلي على أثر اكتشافه ضوء تونس وألوانها.

باختصار، يبتكر العزّاوي لوحات حديثة تبدو فنون الإسلام وما قبل الإسلام مؤثرة فيها، من دون أن تجعل منها أعمالاً بأبعاد «ماضوية» أو حنينية أو قومية. فهذه الفنون تحضر كطُرُق فريدة لكنها شاملة وآنية للنظر، وهو ما يحوّل كل لوحة من لوحات الفنان إلى تأكيدٍ لسرمدية تتكاتف فيها ثقافاتٌ وحضاراتٌ عديدة. هذا، وقد منحت نظرة العزاوي للتاريخ، في أعماله بشكل علم، هوية جديدة للفن العراقي الحديث والمعاصر، من خلال ربطه آثار التقاليد الإسلامية والزخرفة الشعبية والأساطير الرافدينية مع بعضها البعض، وجعلها تعكس الحالة الإنسانية المتأملة في الجوانب الخالدة للحياة الإنسانية مثل الحياة والموت والعواطف والمعاناة.

د. صلاح هادي بشن

ضياء العزاوي:
الفن تعبيرًا عن قوة الحياة

أعاد الفنان (ضياء العزاوي) مكانة الفن وقيمته الشكلية وما يقوم على مفاهيم الذوق والتلقي والذات كممكنات أساسية تفسر على ضوءها التجارب الفنية ، فنجد في أعماله وبالخصوص البدايات والتي أراد بها أن يعبر عن المشاعر الإنسانية الأساسية بطريقة مباشرة ولكن فيها شيء من الغموض. فكانت أشبه بالرموز القديمة أو إشارات الحلم. فهو يبحث دائمًا عن نوع من اللغة البصرية ذا طابع مختلف. فدراسة الآثار كان لها صدى في نفسه وتأثيراً كبيراً على ذاته , فانعكس ذلك في تجربته الفنية , مما جعل من تجربته ان تتسمت بطابع فكري وجمالي .فقد حاول الفنان ان يربط تلك المعرفة بموروثه الوطني , لذا اشتهر الفنان بذلك , وأن له أعمال غاية في الجمال وغنية بالمعرفة , والاساطير , والتي جمعت بين العفوية والتكوين الرمزي العميق, واسلوباً مميزاً يرتقي به الى منابع الفن الحقيقي.

فالفنان (ضياء العزاوي) يمتلك ثقافة التقنية الفنية في اخراج اعماله والتي تجمع بين الابتكار الفني مع القدرة التقنية في صناعة عدة فضاءات للعمل الفني ، ضمن إطار وعي جمالي ونقدي , فكان الاستاذ الكبير وعالم آثار والمؤرخ (طه باقر) له تأثيراً كبيراً على الفنان فعندما اقترح عليه ان يشتري كتاب (ألواح سومر) , بما يمتلك من نصوص قديمة, وأساطير جعلته يميل الى الأدب وبدأ يقترب من الشعر في أعماله , فأنتج أعمال مختلفة هائلة غاية في الروعة والجمال وبأحجام مختلفة , واستخدم أشكالًا مبسطة، وألوانًا قوية، وتركيبات تثير لدى المشاهد إحساسًا بالأسطورة أو الطقوس القديمة. فكان بحثة في النصوص القديمة تعكس حاجة الانسان الماسة الى الفن فتاريخ الانسانية لا يمكن أن يكون قد بني دون إنتاج دون معرفة دون صراعات اجتماعية ودون خلافات سياسية حسب وجه نظره , وأيضاً دون أساطير تلك التي حاكت في مخيلته صور الابداع في تكويناته التشكيلية , وقد اعتبرها ظواهر فنية ملازمة للإنسان فجعلها الفنان أنشطة فنية يجب تدوينها برؤية حديثة لها قيمها الجمالية تقدَم كعمل فني, هذا التصور الذي يعرضه (العزاوي) وإن لم يعد غريباً اليوم , فالفنان الحقيقي لايقترض فنّه من المجتمعات الأخرى وإنما ينتجه من ذاته ليرسخ أسس حقيقة الفن بأنه أداة لاكتشاف الذات وقوتها في الحياة وليس طريق نصل به الى الحقيقة, بهذا حقق الفنان من خلال تجربته في الفن بأن للفن وظيفة تواصلية وهذا أحد الاتجاهين التي تبنتها الراسات الفنية عموماً ,وأن الاتجاه الاخر أعتبر بأن للفن وظيفة تعبيرية بحته . وعلى هذا الاساس , اصبح الفنان كالعملة النقدية القيمة التي تمتلك عمق تأريخي , وان لها جانب نظري يؤسس او يعطي أثر بلادة الثقافي , وجانب شكلي جمالي يعكس صوره لتاريخ حضارته الرافدينية .

في حقيقة الامر ان الفنان (ضياء العزاوي) يبحث عن التعبير الأصيل للانفعالات الإنسانية العميقة من خلال رموز بدائية ولغة تجريدية صافية، مزجت بين البساطة والعمق الوجودي. فقد عبرّ في بعض أعماله عن صراع الحياة والموت، وبين الفوضى والنظام. بألوان مشتعلة وخطوط فجائية ومدروسه بنفس الوقت . فالسطوح والخطوط بألوانها هذه كلها يجب أن تخدم الهدف الأساسي من تجربته وهي التعبير عن المشاعر , فالفن باعتقاده يجب أن يكون مباشرًا في تأثيره العاطفي، حتى لو كان تجريديًا تمامًا. ففي بعض الاعمال تجد ان نتاجه له صور بسيطة لكنها قادرة على الوصول إلى أعمق أحاسيس الإنسان. فيعتبر نتاجه هو نوع من الفنون الذي يتطلب جهدًا فكريًا وعاطفيًا كبيرًا لفهمه أو التفاعل معه.

يبتعد الفنان (ضياء) عن صناعة الجمال التقليدي و يقترب الى أساليب التعبير الغير مألوفة , ولا يكون هدفه إرضاء العين بل استفزاز الفكر أو هز المشاعر, مثل التفكيك، والتجريب، واللعب بالشكل والمضمون. ويعتمد على التعقيد، والترميز، والغموض أحيانًا، مما يدفع المتلقي إلى التفكير، والتساؤل، وربما التأمل العميق من اجل ادراك الحقائق المخفية والجمالية الموجودة بين الهيئة والتكوين بالمساحة والخط واللون . « فالجمال لا يعتمد على مفاهيم عقلية ثابتة، بل على تجربة الشعور بالحُكم الجمالي «الحر» دون تدخل للعقل النظري أو الأخلاقي. ليصبح الفن «ميدانًا للعب الحر بين الخيال والفهم». على حد تعبير الفيلسوف (كانط), بهذه التجربة لايقدم الفنان نفسه مباشرة أو ببساطة للمشاهد أو المتلقي. لا فهو يقدم لغة رمزية

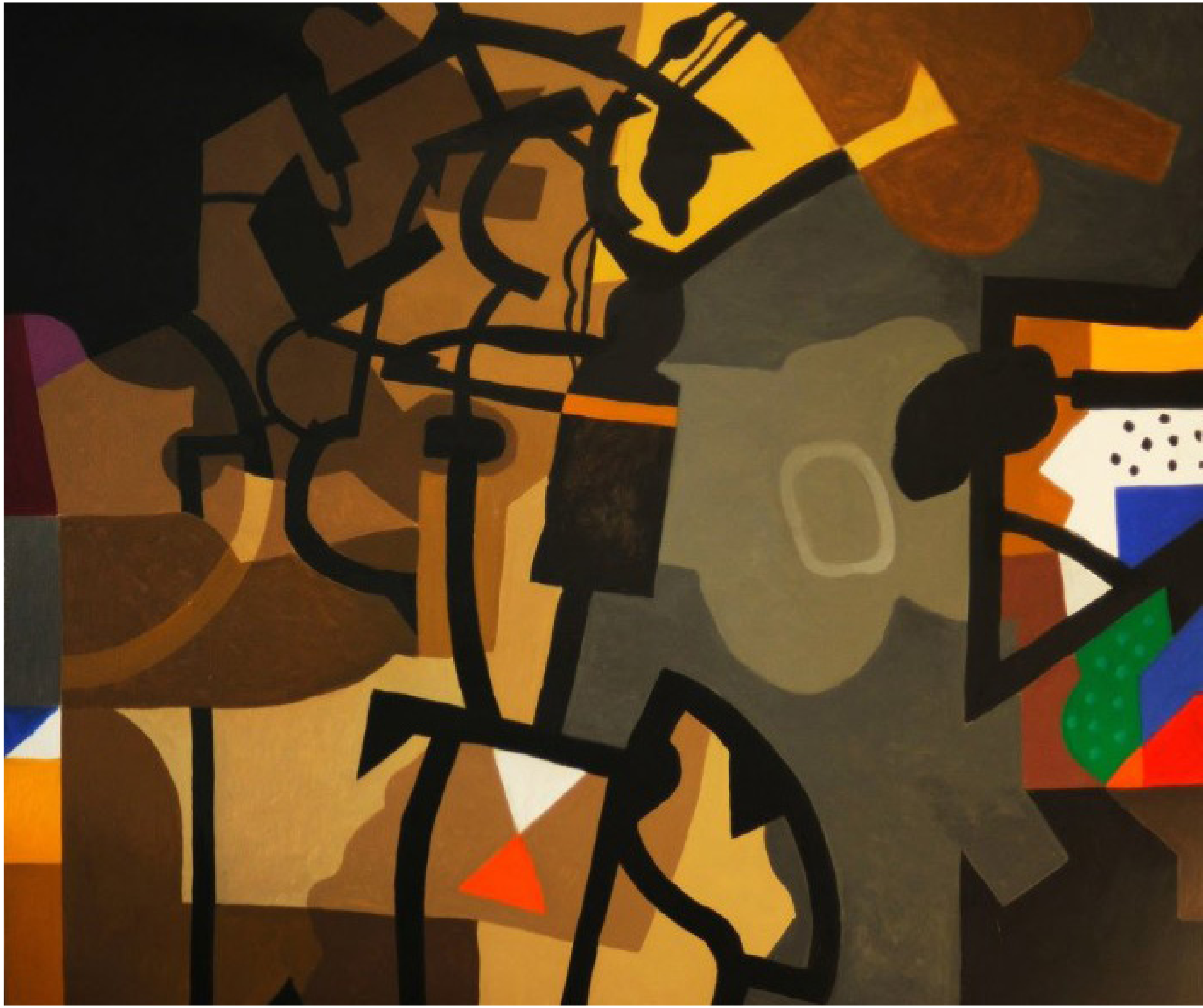
معقدة وبالخصوص في بدايات مشواره الفني فقد استخدم إشارات ورموزًا تتطلب معرفتها جهداً فكرياً وان يكون المتلقي له خلفية ثقافية، تاريخية، فلسفية.

ومن جانب آ خر نجد ان هناك مظاهر القوة الشكلانيّة في أعماله من خلال تبنيه للشكل (البنية، الأسلوب، التنظيم) أي بمعنى آخر يهتم بما هو داخل العمل نفسه، من دزاين خاص للعمل وتصميم له حضوره وامتداده في متطلبات فنون ما بعد الحداثة بسسب المتغيرات البيئية وازدهارها بفنون العمارة المتطورة , فـ(العزاوي) يركيز على بنية العمل الفني ذاته وبقيمته الجمالية وتداعي شكله البارز من خلال اهتمامه بكيفية استخدامه للخطوط، والألوان، وإيقاعه ,وقيمته التصميمية وهذا يجعلك تنظر إليه ك»عالم مغلق»، مكتفٍ بذاته، لا يحتاج لتبريرات خارجية. فميزة الشكلانية تعطي العمل استقلاله الكامل. طبعاً هذا من جانب القراءه الشكلانية.

فقوة الإبداع تظهر في مهارته بتنظيم هذه العناصر , ليخلق نموذج بسطح ثنائي الابعاد شديد الاتساق, بأسلوب يحوي مهارة التقنية , وجانب استطيقي قائم على أساس تلقي الآثار بصرياً , فأعماله تعلم المتلقي بأن لا يبحث عن المعاني السهلة، بل تجعله يتذوق التكوين الداخلي ودقه التصميم وعلاقاته اللونية المبهرة , فتجربته , دفعت الكثير من الفنانين الى التأثر به , مما عمدوا إلى التجريب في الأشكال والبحث عن جماليات جديدة. ومن جانب آخر نجد ان بنية الرسم لديه هي الأكثر شفافية فهي تكشف عن مكوناتها وأسلوبها بشكل واضح وصريـح، بحيث لا تخفي خلفها تعقيدًا غامضًا، بل تترك للمُتلقي رؤية المعالجات

البنائية وهي تشييد السطح الثنائي الابعاد بوجود نسق من العلاقات اللونية والشكلية الخاصة به التي بُني بها العمل. وفي السياق الفني، قد تعني أن الفنان لا يخفي البنية الأساسية للعمل مثل الخطوط، الألوان، الطبقات، الحروف، أو الرموز بل يجعلها جزءًا من تجربة المشاهدة نفسها. فعلى سبيل المثال نجد بنية الخط العربي لديه مكشوفه, فهو لا يُخفي الحروف أو يُذيبها في خلفية مجردة، بل يضعها في واجهة العمل، واضحة وبشكل مباشر, مما يضفي شفافية على تركيبة اللوحة. التكوين البصري المبني على الرموز: فكثير من أعماله تُبرز رموزًا شعرية وأدبية بشكل واضح، بحيث يستطيع المشاهد تتبعها وقراءتها بسهولة، وهذا يعكس شفافية بنيته الشكلانية. فلا يوجد تعقيد أو غموض في الأسلوب أو الشكل؛ بل يمكن بسهولة رؤية الخطوط، والألوان، الطبقات، والأفكار التي بُني عليها العمل. فاستخدامه للألوان الصريحة والمساحات الواضحة يخلق نوعًا من الوضوح البنيوي الذي لا يعتمد على الإيهام البصري أو الخداع. فنجد أعمال (ضياء العزاوي) التي بنيت على ، الخط العربي بارزًا، والألوان واضحة، والتكوين بسيط. لا يُخفي خلفية معقدة، ولا يُخفي التقنيات أو الرموز المستخدمة. ولا يحاول تعقيد العمل ليُربك المتلقي. بل يجعل العناصر الأساسية جزءًا من رؤية المشاهد بوضوح. هذه الطريقة تجعل البنية شفافة أي يستطيع المتلقي أن يرى كيف تشكلت اللوحة وان العمل لا يتلاعب بالمعنى بشكل مبهم. فهو يبرز الرسالة بشكل واضح، مع ترك حرية التأويل للمتلقي، لكن دون إخفاء البناء نفسه.

وهذ يعني ان النتيجة التي حصل عليها الفنان (ضياء العزاوي) ضمن الكم الهائل لتحولاته في تجاربه الثرية تجعلنا ننظر بأن الفن والجمال بوصفهما خبرة مفتوحة ومتغيرة، لا محكومة بقوانين أبدية. مرتبطة بالزمن والتاريخ والثقافة، ولا بحقائق ميتافيزيقية ثابتة. وهذا نتاجًا للعب، والحرية المطلقة في تعامله مع السطوح والالوان , والتجريب الواعي في اختيار موضوعاته, بمعنى آخر بأن الفن لم يعد يبحث عن «الجمال المطلق» بل عن الحياة نفسها بتنوعها وتناقضاتها. وبهذا يكون معنى الفن بأنه « ليس مجرد بحث عن حقيقة خفية أو تجلٍ للميتافيزيقيا، بل هو تأكيد للحياة نفسها، حتى مع الألم والفوضى والعدم» على حد تعبير (نيتشه). فالجمال عند (العزاوي) يصبح تعبيرًا عن قوة الحياة، لا انعكاسًا لحقيقة مطلقة. فهو ذو تجربة فنية لها مميزات خاصة بتعبير مركّب، تجمع بين مفهوم الفن والثقافة، والتقنية، فليس غريباً ان يحصل الفنان التشكيلي العراقي (ضياء العزاوي) على جائزة «نوابغ العرب» لعام ٢٠٢٤، وعن فئة الأدب والفنون. تلك الجائزة تُعد واحدة من أرفع الجوائز المخصصة للاحتفاء بالمبدعين العرب الذين كان لهم تأثير بارز في مجالاتهم، وهي تأتي ضمن مبادرة «نوابغ العرب» التي أطلقتها الإمارات العربية المتحدة لتكريم المواهب والعباقرة العرب في مختلف المجالات العلمية، الفنية، والثقافية.



عمار الشلاه

ضياء العزاوي..
المختلف تشكيليّا

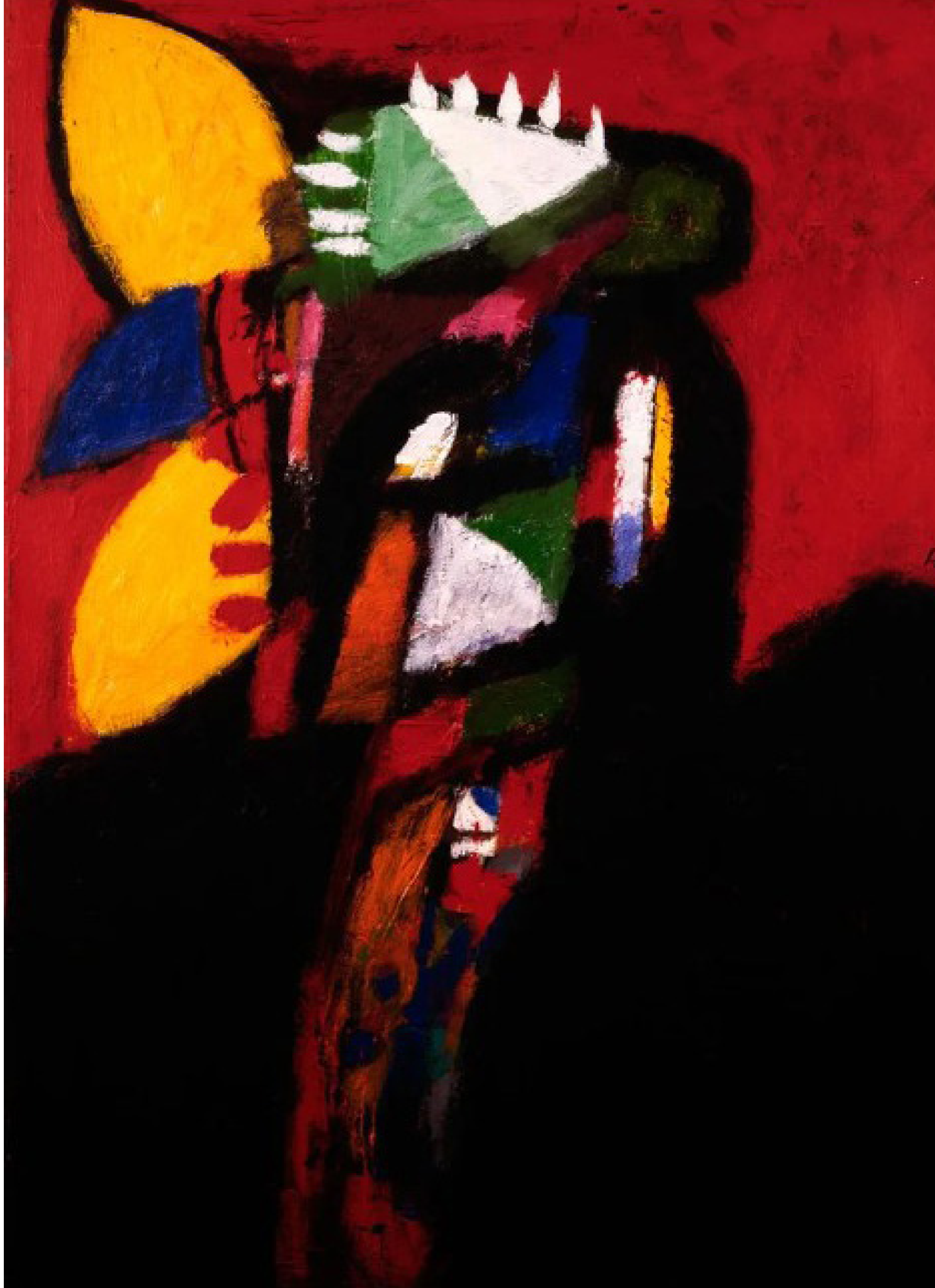
يظل العزاوى أمينًا لمضامين بيان جماعته وخاصةً تلك التى تنزع إلى التمرد والتغيير والثورة على كل ما يقيد الفنان ويؤطر مساره الفنى ويتوق إلى الانفتاح على آفاق أوسع ، كما جرى ويجرى فى الأجناس الأدبية المختلفة، كالرواية والقصة والشعر وغيرها من متغيرات وتحولات يمليها عامل الزمن والتأثيرات النوعية الصادرة من الآخر، فضلًا عما يجود به المبدع من خلقٍ وابتكارٍ ينبعان من ذات مرهفة متمردة وخلاقة، فإن للفن التشكيلى المعاصر حظًا وافرًا من هذه التحولات. وإذا ما تتبعنا مسار الحركة التشكيلية العراقية واتخذناها أنموذجًا ، فسنقف على علامات ومحطات متعددة فى هذا المسار الديناميكى منذ بواكير هذه الحركة فى أواخر القرن التاسع عشر على يد الفنان الرائد عبد القادر رسام مرورًا بمراحل متسلسلة متشكلة عبر الجماعات الفنية وعلى التوالى: جماعة أصدقاء الفن وجماعة الرواد وجماعة بغداد للفن الحديث وجماعة البعد الواحد وجماعة الرؤية الجديدة وجماعة الأربعة. اقرأ ايضاً | كاميليا حسين: «استغماية» بدأت بحلم وهذه الجماعات انتظم أعضاؤها على وفق رؤيةٍ فنيةٍ وتوجُّهٍ فنى محدد ذى ملامح جامعة وإنْ اختلفت وتباينت أحيانًا الأساليب بين فنان وآخر ضمن المجموعة الواحدة. ومن هذا ندرك أبعاد التركيبة البنيوية والرؤيوية التى ترسّم خطى الفنان الساعى إلى التغيير والتجديد ، ومثال ذلك الهوية الفنية

للفنان ضياء العزاوى وهو الرسام والنحات والمصمم والذى يُعد واحدًا من أبرز اعضاء جماعة الرؤية الجديدة التى تشكلت فى عام ١٩٦٩ والتى نقرأ فى بيانها التأسيسى: «ممارسة الفن رهن بممارسة الإنسان لجوهره الإنسانى، وأفضل ما تعمله الثورة اتجاه الفنان الإنسان انْ توفر له إمكانية ممارسة ذلك الجوهر الرافض للوجود المتخلف والعلاقات الميتة.. فالثورة المتخطية والصانعة للنموذج الثورى هى أيضًا الفن المستقبلى المدهش والمحقق للرؤيا الجديدة». وعلى هذه الرؤية لم يستمر الفنان ضياء العزاوى طويلًا فى مرحلته الحروفية تلك التى تميّز بها فى الموازنة بين سطوة الكتل اللونية المشكّلة لعناصر اللوحة المحيطة وبين هيئة

اللوحة الأخرى. وعاد الفنان ضياء العزاوى ليمضى على منهج بيان جماعته ويعبِّر عن رؤيته الفنية المستفَزّة آنذاك إبان تداعيات نكسة ٥ حزيران (يونيو) التى حدثت عام ١٩٦٧، وهو المولود فى عام ١٩٣٩ والمار على مشهديه الحركة التشكيلية العراقية بمختلف مراحلها والمطّلع على معظم أعمال الجماعات الفنية المتعاقبة والمذكورة آنفًا ويقف إزاءها محلّلاً وناقدًا على وفق ذائقته الفنية ورؤيته البصرية ، وخلفيته الثقافية فى إغناء تجربته من خلال ثراء مَعِين إطلاعه وهو الشغوف فى قراءة التاريـخ والآداب العربية من سرديات وشعر وشعر شعبى بالعامية العراقية، فيستلهم من التاريخ حدثًا مأساويًا خالدًا فى وجدان العراقيين وغيرهم ، ذلك عندما أنجز أعمالًا حول مأساة كربلاء وملحمة استشهاد الحسين(ع)، وهو فى هذا يذكرنا بعمل الفنان كاظم حيدر (ملحمة الشهيد)، ولكن العزاوى عالج الموضوع على صيغة فنية وبإنشاءٍ بنيوى مغاير يتفق مع أسلوبه فى الإنشاء التشكيلى. وأعلنَ مرةً أن لديه مخطوطة عن الحسين (ع) لم يشأ نشرها كى لا يُرمى بتهمة الطائفية، على الرغم من إعلانه عن موقفه الرافض للنعرات الطائفية من أى لون كانت ودعمه للحياة المدنية المتنورة. واقترن فن ضياء العزاوى مع شاعرية الشاعر العراقى الراحل مظفر النواب عندما ضمّنَ ديوانَ الأخير فى الشعر الشعبى المعنون (للريل وحمد) مجموعةً من رسوماته على هامش الصور الشعرية لمظفر ثم أنجز بعدها فى سنوات لاحقة اعمالَ الدفاتر الشعرية وغيرها من رسومات زينت الدواوين الشعرية لشعراء آخرين عراقيين وغيرهم حيث تتماهى صور كلا الفنَّين الإبداعيين مع بعضهما.
ويظل العزاوى أمينًا لمضامين بيان جماعته وخاصةً تلك التى تنزع إلى التمرد والتغيير والثورة على كل ما يقيد الفنان ويؤطر مساره الفنى ويتوق إلى الانفتاح على آفاق أوسع، فيلجأ إلى مغادرة العراق عام ١٩٧٦ تخلصًا من الهيمنة الدكتاتورية والحكم الشمولى للسلطة التى جثمت على صدور العراقيين وقيدت حرياتهم وازدادت فى القمع مع مرور السنين، ويجد العزاوى فى لندن ملاذًا ومتنفسًا حيث أنشأ محترفه الفنى. ومرة أخرى تجود مخيلته الفنية بطاقتها التعبيرية وهى تستجيب لأحداث مأساوية طالت شعبنا الفلسطينى كمأساة مخيم تل الزعتر وغيرها إبان الحرب الأهلية اللبنانية، فقام بعمل لوحات احتجاجية صارخة من وحى المأساة فى محاكاةٍ مع أشعار الشاعر محمود درويش وشعراء آخرين، وخاصة تلك اللوحات التى رسمها صدىً لمجزرة مخيمى صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢ ومنها الجدارية الكبيرة التى ما إن تقع عين المشاهد عليها حتى تعود ذاكرته البصرية إلى(الجورنيكا) رائعة بيكاسو التى رسمها عام ١٩٣٧ عند قصف مدينة جورنيكا إبان الحرب الأهلية الإسبانية، إذ يلوح التوافق بين العملين من حيث الحجم والأسلوب والتقارب فى الألوان التى تغلب عليها تدرجات الألوان المحايدة وهى تغطى مساحات عناصر اللوحتين المتمثلة بمخلفات دمار العنف وخاصة الأشلاء البشرية المتناثرة وهى تتوزع على نحوٍ قصدى يترجم مرارة الإحساس الذى يتملّك الفنان إزاء أعمال العنف.

صبرا وشاتيلا ١٩٨٢ ، المجموعة الدائمة لمتحف «تايت مودين»لندن

ان التعامل اللونى الذى يعتمده الفنان العزاوى يؤشر على ذائقةٍ لونيةٍ مرهفةٍ وإحساسٍ بصرى رفيع يتناسب مع موضوع الحدث وأبعاده الإنسانية التى طالما شغلت الفنان ورافقته همًا ملازمًا فى حلّه وترحاله بين الوطن والغربة ، وبعد عرضِه لوحة صبرا وشاتيلا فى الكويت لمدة خمس سنوات استقرت لاحقًا فى قاعة متحف (تَيت مودرن) فى لندن إلى جانب لوحات وأعمال مشاهير الفنانين العالميين. وتنوعت أساليب الفنان ضياء العزاوى التى حملت سمات المعاصرة والحداثة إلى جانب القصدية، وتفنّنَ فى التلاعب الخطى وهو يشكل العناصر التشخيصية فى بعض الأعمال التى تشى بالرمزية والتعبيرية حينًا والتجريدية حينًا آخر، وذلك على صيغة البعدين ابتداء، ثم على صيغة الأبعاد الثلاثة باعتماد الأشكال الهندسية ذات الخطوط والزوايا المتنوعة من المربعات والمثلثات التى تتداخل مع أشكال أخرى محددة بخطوط مستديرة او مستقيمة. أما اللون فى أعمال البعدين فقد حمل مهمة غواية المشاهد بالاستغراق فى الإبهار المتولد من المهارة والإتقان فى التنفيذ على نسق لعبة الإيحاء بتوافر الفضاءات بين الكتل اللونية بما يشى بتأمين وخاصة الأشلاء البشرية المتناثرة وهى تتوزع على نحوٍ قصدى يترجم مرارة الإحساس الذى يتملّك الفنان إزاء أعمال العنف. ان التعامل اللونى الذى يعتمده الفنان العزاوى يؤشر على ذائقةٍ لونيةٍ مرهفةٍ وإحساسٍ بصرى رفيع يتناسب مع موضوع الحدث وأبعاده الإنسانية التى طالما شغلت الفنان ورافقته همًا ملازمًا فى حلّه وترحاله بين الوطن والغربة ، وبعد عرضِه لوحة صبرا وشاتيلا فى الكويت لمدة خمس سنوات استقرت لاحقًا فى قاعة متحف (تَيت مودرن) فى لندن إلى جانب لوحات وأعمال مشاهير الفنانين العالميين. وتنوعت أساليب الفنان ضياء العزاوى التى حملت سمات المعاصرة والحداثة إلى جانب القصدية، وتفنّنَ فى التلاعب الخطى وهو يشكل العناصر التشخيصية فى بعض الأعمال التى تشى بالرمزية والتعبيرية حينًا والتجريدية حينًا آخر، وذلك على صيغة البعدين ابتداء، ثم على صيغة الأبعاد الثلاثة باعتماد الأشكال الهندسية ذات الخطوط والزوايا المتنوعة من المربعات والمثلثات التى تتداخل مع أشكال أخرى محددة بخطوط مستديرة او مستقيمة. أما اللون فى أعمال البعدين فقد حمل مهمة غواية المشاهد بالاستغراق فى الإبهار المتولد من المهارة والإتقان فى التنفيذ على نسق لعبة الإيحاء بتوافر الفضاءات بين الكتل اللونية بما يشى بتأمين الأبعاد الثلاثة، هذا فضلاً عن براعة وحرفنة التلوين فى أعمال الأبعاد الثلاثة، هذا فضلاً عن براعة وحرفنة التلوين فى أعمال الأبعاد الثلاثة. وفى هذه وفى تلك يسود اللون الأسود الذى يحْذَره الكثير من الفنانين إذ يوظفه العزاوى بمساحات محسوبة فى بعض اعماله ليكون عاملًا مشاركًا بمهمتى الاتزان والإيحاء القصدى كعلامة وإشارة سيمائية. وتبقى الأحجام الكبيرة للوحات هى الخيار المفضل للعزاوى من بين الخيارات الأخرى للقياسات. وهو على الرغم من ممارسته لفن النحت إلى جانب فنون تشكيلية اخرى فإنه لا يَعد نفسه نحاتًا ، وفى معرضه الأخير الذى أقيم فى عمّان عرضَ مصغرات لنماذج نحتية تصلح ان تكون نُصبًا لافتةً بعد تنفيذها بأحجام كبيرة مناسبة، كما ضمّن معرضه أعمال الخزف ذات الطاقة اللونية المبهرة، وأعمالاً طينية بدون تزجيج لاستثمار الجوهر البنيوى واللونى للطين. إن ضياء العزاوى علامة فارقة من علامات الفن التشكيلى العراقى تضاف إلى أيقونات هذا الفن مثل جواد سليم وفائق حسن ومحمد غنى حكمت وآخرين ، وهو فنان تشكيلى شامل، تعامل باحترافية وإبداع مع خامات وأدوات متنوعة أخضعها إلى نزعة الإنسانية وقيمها النبيلة التى كرَّس فنه من أجلها ولم يحِد عنها وأصبح مبرَّزًا من بين الفنانين العرب واسمًا لافتًا فى المشهد التشكيلى العالمى، واستحق لأجل ذلك جائزة النيل للمبدعين العرب لعام ٢٠٢٣.

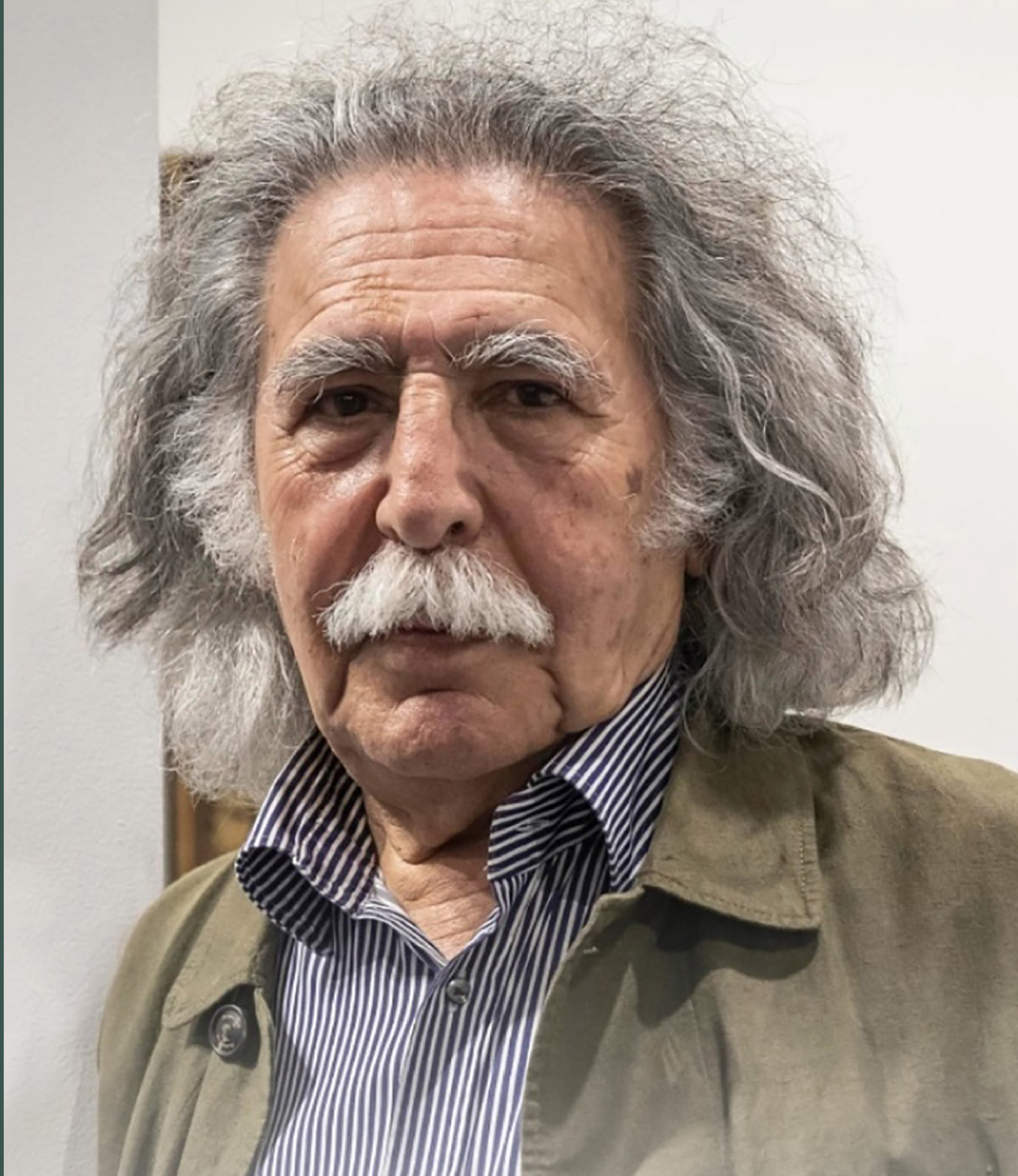


احساين بنزبير

أرخبيل ضياء العزاوي المتوهج:

كلام في تجربة فنية

عن أي غربة ممكنة يمكن الحديث ونحن نتلمس بالبصر تكوينات الفنان العراقي ضياء العزاوي المشفوعة بطلاء الأكريليك؟ ومن ثمة، لا يسعنا إلا أن نكشف الغطاء عن أنفسنا للدخول في بهاء الأسود وهيبة الأزرق الحالم، أي لا يسعنا إلا أن نتعرى في آخر المطاف. وأن نتعرى أمام تلك الشحنة التراجيدية، وذاك التمزق القابع في ذاكرة ضياء العزاوي، لا يعني إلا/غير أن نسافر داخل مقام الغربة التي حدثت وأن انبثقت فوق اسناد هذا الفنان النورسي بامتياز.



صحيح، إن ضياء العزاوي ليضعك في محنة وأنت تقارب أعماله. لماذا؟ من جهة، هناك حضور المصور (الرسام) المتمكن من سحر الفرشاة وسديمية اللون. ومن جهة أخري، إن ضياء مسكون بأرض الرافدين وسجادات الشرق وملحمة جلجامش وصوفية الشعر... إنه كل هذا... إنه السيمورغ الذي تحدث عنه الفنان السوري أسعد عرابي... إنه ذاك الطفل المفتّت بأشباح غرنيكا شرقية... إنه مصور لما يستشعره يوميا من حالات إنسانية des ژtats humains. ألا يكون ضياء العزاوي يبحث عما يدوم ce qui demeure عبر الدخول في الذات الممزقة أكثر وأعمق ما يمكن؟ سؤال يتوضح حين نسمع الإجابة عنه من طرف هذا الطائر العراقي الذي يقول بأن الحرف le graphe العربي لم يعد يسعه الآن خاصة وهو في طريق البحث عن منافذ ومشارب تمكنه من التعبير عن هذا الزهد الباطني/ الجواني وعن هذا الخزان البصري في ذاكرته وذهنه... لذا، تراه يزج بنا في كثافة الشرق عبر كثافة الأسود الفاتن، الأسود السيد علي حد تعبير أدونيس... إيروسية الأنثي العربية التي تحول كل جمالها إلي عينيها وهي ملفوفة في مطلقية الشبق. غريب أمر هذا الرجل الذي يستطيع أن يحمل هما يوميا وشرخا تاريخيا ملطخا بدم كربلاء وطفولة التصوير النشوانة بالخط واللون معا. غريب هذا الرجل الذي يحس بقذف الشعر وقوة الكلمة ليخطط أري ما أريد من الحب ... ليجعل من الديوان الشعري كتابا ضاربا في منمنمات الواسطي المنسي وكتب الشرق المزوقة. وأنت لا تعرف شيئا مسبقا، تدخل في لوحة/فضاء ضياء فتصعق بحرارة الأحمر أو بقوة التكوين/التشكيل la composition الذي يقول لنا

ويومئ لنا ما تبقي من نخلة الله . هذا التشكيل الذي لا تسعه مساحة القماش أو الخشب ليفيض فوق الإطار نفسه. وبهذا يكون تدخل المصور (الرسام) تدخلا مشحونا بذبذبات بعيدة مشتاقة إلي حرية قصية قابعة في مكان ما داخل كينونة ضياء العزاوي.اشتغال مستمر، انشغال بما هو مرئي من أجل الرمزي والمجرد. هكذا نعثر في أحد الأعمال علي نوافذ خشبية تحمل كعناوين مشاهد رؤية لفضاء معين من زاوية معينة. إنها عين ضياء تلتقط الكائن لتشتغل عليه بعين القلب حتي يصير اللوح الخشبي هنا، كله، أرخبيلا يعانق التجريد... تجريد علي تشخيص... عين القلب علي عين البصر... لعبة يقحمنا فيها سفر الفنان. كيمياء الأكرليك تتوهج بين أصابع ضياء، تنحرق بسيادة الشرق اليقظ في عيني الفنان... وسادات حقول ملونة دون التفرقة القسرية بين المساحة واللون والخط. غالبا ما يستعصي هذا المد والجزر الذي يلف لوحات ضياء بين الشكل المادوي والشكل الروحاني، خاصة وأن هذا الفنان الزئبقي يضاجع بهمة المصور (الرسام) هاوية الشعر المعتمة، كي تحل شمس التنزيه صاعقة كل بصر ممكن، كي يسبح ضياء في أوقيانوس الأرض ماشيا فوق شمعة الحسين تارة، ومحلقا بأجنحة طائر مغترب دوما ودائما (...).معجون بلهب الواسطي، مشطون بشراشف

موندريان **Mondrian** وماتيس **Matie**، مأهول إلي خميرة

الفعل الفني. وممزق كلوحته المسماة عشتار.

أخيرا، هل تكفي الكلمة لتقول وحشية ضياء؟

هل تكفي الاستعارات لنقيض علي ذاك التنزيه اللامرئي

والمحجوب وراء نار لا يدركها غير ضياء،

وحده... وحده؟

غسان مفاضلة

ضياء العزاوي

التأصيل والانفتاح على أفقٍ معاصرٍ بامتيازٍ

أن يكون الفن منذورًا بالكامل للحرية غير المشروطة، ومتنافذًا مع الحياة المجردة من الإكراهات والوصاية بأشكالها كافة، يعني أن تكون على مقربةٍ من «الدرجة الصفر» التي تذوب معها المسافة بين الفن والحياة. ويعني في الوقت نفسه، أن تكون على مقربةٍ من نزعة «التمرّد» التي لازمت سيرة الفنان ضياء العزّاوي (١٩٣٩- بغداد) وحفرت علاماتها عميقًا في مسيرته الحافلة بالمغامرة والثراء، والمشرعة على آفاق التنوّع والجمال.

بخطى الرائي المستكشف لأحوال المرئي وتحولاته، واصل العزّاوي على مدار ستة عقود، ترسيخ واحدةً من العلامات الفارقة في التشكيل العربي المعاصر، جاعلًا من تقصّياته واشتباكاته الفنيّة، ظاهرةً عابرةً للجغرافيا وأنماط التعبير التي أفضت تراكماتها الإبداعية إلى استحقاقه أخيرًا جائزة «نوابغ العرب» الأبرز من نوعها عربيًا والتي أطلقها نائب رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة وحاكم دبي الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم عام ٢٠٢٢، بهدف تقدير النوابغ في العالم العربي، وتمكينهم وتعظيم أثرهم الأبداعي في ست فئات حيوية تشمل الأدب والفنون، والعمارة والتصميم، والطب، والاقتصاد، والعلوم الطبيعية، والهندسة والتكنولوجيا.

بدأ العزّاوي مسيرته الفنيّة في عام ١٩٦٤ مباشرةً بعد دراسته الآثار والفنون الجميلة في جامعة بغداد. وانطلاقًا من معرضه الأول في عام ١٩٦٥ في غاليري الواسطي ببغداد، وما تلاه من معارضٍ ومشاركاتٍ وحضورٍ دائبٍ في الفعاليات الفنيّة العربيّة والعالميّة، ظلّ العزّاوي الذي اختار منفاه «اللندني» في عام ١٩٧٦، ب|سبب عدم توافقه مع النظام العراقي آنذاك، مسكونًا بإعادة إنتاج إرثه الحضاري بروافع جماليّة مِعاصرةٍ، تعبيرًا وإنشاءً وتكوينًا. وبعد أن تصدّر مع ستة فنانين من مجايليه في عام ١٩٦٩، تأسيس جماعة «الرؤية الجديدة» بخطابٍ غير مسبوقٍ لجهة علاقة الفن بموروثه وواقعه السياسي والاجتماعي، وبعد مروره بمراحل متعاقبة ومتداخلة، وجد العزّاوي نفسه في معتركٍ جديدٍ أفضى به إلى انفتاح مشروعه الفني بخزينه الحضاري والثقافي، على أفقٍ إنسانيٍ عابرٍ للهويات والثقافات.

توظيفه للرموز والإشارات والحروفيات والموروث الشعبي ومفردات البئية العراقية، والمستوحاة من عمقها الحضاري والثقافي، لم يكن في بداياته الأولى أواسط ستينيات القرن الماضي، سوى واحدة من نتائج تأكيده المبكّر على أهمية معالم هويته، وتعزيز ارتباطه بجذوره وموروثه، وذلك بتأثيرٍ من إنجازات «جماعة بغداد للفن الحديث» التي أسسها في عام ١٩٥١ فنانون من رواد التشكيل العراقي المعاصر، من أبرزهم جواد سليم، وشاكر حسن آل سعيد، ومحمد الحسني. تلك «الجماعة» التي راحت تصبّ جلّ اهتمامها وعنايتها بالموروث الحضاري والتراثي في نطاقه المحلي، على غير ما ذهبت إليه جماعة «الرؤية الجديدة» التي أخذت موقفًا مغايرًا بدعوتها إلى إعمال النظر في ذلك الموروث بهدف إعادة إكتشافه، والانفتاح معه على أفق الحضارة الإنسانيّة.

انطلاقًا من هذه المرحلة، وعبر سلسلة من الاستنباطات التدريجيّة في مجال الرؤية والتعبير، سيكون على الفنان إطالة النظر إلى مخبوءات الظاهرة المرئية في موروثه وبيئته، ومعاينة التماعاتها وارتساماتها والوقوف معها على عتبات أفقٍ جديدٍ منفتحٍ على ثقافاتٍ مغايرةٍ ومتنوّعة. أفقٌ أكثر انتسابًا لروح العصر، وأكثر اتساعًا من نطاق الخصوصيات المغلقة والمنكفئة على نفسها. إنه الأفق الذي أتاح للفنان تحقيق انتشاره العالمي بعد منفاه الاختياري المتواصل منذ نحو خمسة عقود.

الوقوف أمام السياق التراكمي لمنجزه الفني، بتنوّع وسائطه وتقنياته في الرسم والنحت والخط والحفر والملصق، يضعنا مباشرةً أمام خصوصيّة نسيجِه البصري الذي ما فتئ يحيكه بروافع التأصيل والانفتاح على أفقٍ معاصرٍ بامتياز. نسيجٌ متماوجُ الإيقاع في مقارباته وتداعياته الواقعيّة والتخيّلية. نسيجٌ ليّنٌ ومرنٌ، نافذٌ ومتنوّعٌ في تصاديه مع مرجعيّاته ومؤثّراته البصرية التي نتعرّف على بعض ارتساماتها وتقمّصاتها في واحدةٍ من أهم مقارباته الرياديّة، وهي توظيفه مفردة الحرف العربي التي شكّلت إحدى العلامات الضّافية في مسيرته الفنية منذ منتصف ستينيات القرن الفائت. وهي المفردة التي بدأت ملامحها المبكرة بالتشكّل

مع أعماله في «دفاتر الرسم» التي ابتدأها مع «مقتل الحسين» عام ١٩٦٨، وتوالى حضورها بعد ذلك مع مختاراته من الموروث الحضاري والشعر العربي القديم والحديث، ومن ضمنها مجموعة رسوم كرّسها لملحمة «جلجامش»، وتبعها بمجموعة مختارة من نصوص الحلّاج، ومن ثم دفترًا لقصيدة «انتظريني عند تخوم البحر» للشاعر العراقي يوسف الصائغ عام ١٩٧١، ومجموعة «المعلّقات السبع» عام ١٩٧٨، و»مقامات الحريري» و»طوق الحمامة» وغيرها العديد من أعماله التي تتابعت في الاشتباك مع الحرف والكلمة ومقتطفات ونصوص لشعراء عديدين، منهم: بدر السيّاب وأدونيس ومحمود درويش وسركون بولص. وكان في كلّ مرة يُراكم تنويعاتٍ وصياغاتٍ اكتسب معها الحرف حضوره المتماهي مع نسيج العمل، ومع سياقه التعبيريّ والتكوينيّ.

رفضه الوصاية بأشكالها المختلفة، وتدرّجه في الوصول إلى أفقه الجديد في المعاينة والتجريب والتجديد، تجلّيا بوصفهما استجابةً عفويةً لنزعة التمرّد التي تمرّس في إذكاء شعلتها في الفن والحياة على السواء. ولم يكن التصاقه الوثيق مع الواقع وقضاياه، سوى تعبير عن موقفه الأخلاقيّ والجماليّ في مواجهة الظلم والاستبداد. إنه الموقف الذي شكّل لاحقًا، منطلقًا تعبيريًا للعديد من أعماله ومشروعاته الفنيّة التي واكبت المآسي العربية الناجمة عن الاضطرابات السياسية، وطغيان النخب الحاكمة وفسادها، وقلما تصدّى لها فنانٌ عربي بمثل ما تصدّى لها العزّاوي، مجترحًا في كلّ مرةٍ، طرائق وصياغات ملتحمةً مع ضراوةِ الحدث وفظاعته، ما جعل من أعماله بتنوّعاتها، وبما راكمته وتعالقت معه في محيطها الناغل بالحروب والويلات، بمثابة شهادة حيّة على إمكانات الفن في مواجهة الظلام والخراب.

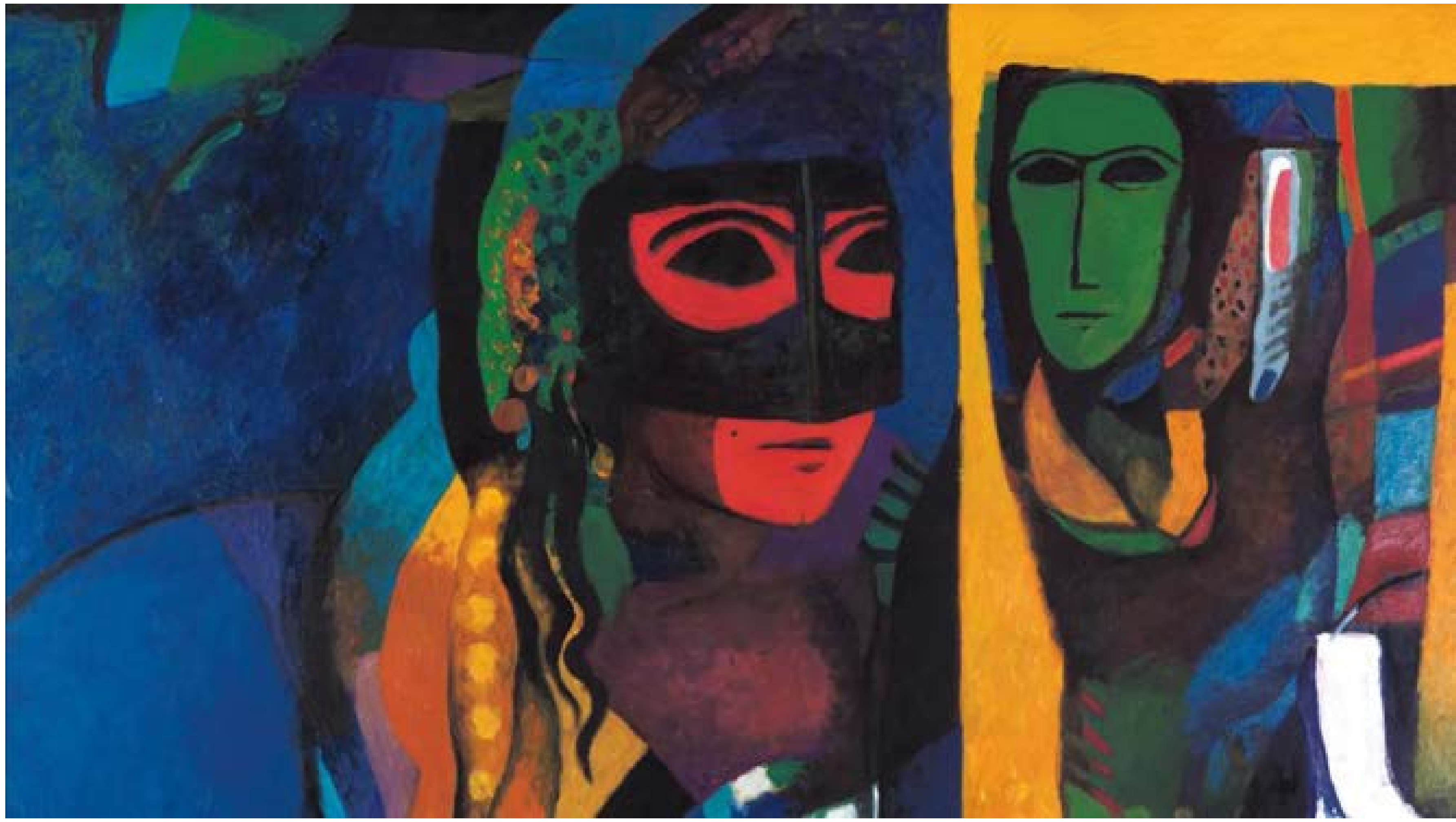
واجه العزّاوي في مسيرته المديدة من دون انقطاعٍ أو اجترار، مرئيات العالم بأدوات المغامرة والتجريب والتجديد، فكان له ما كان؛ تقليص المسافة إلى حدودها القصوى بين الفن والحياة. ستة عقود مرّت على

واجه العزّاوي في مسيرته المديدة من دون انقطاعٍ أو اجترار، مرئيات العالم بأدوات المغامرة والتجريب والتجديد، فكان له ما كان؛ تقليص المسافة إلى حدودها القصوى بين الفن والحياة. ستة عقود مرّت على إطلاقه أعنّة التخييل والخيال التي نسجت خيوطها الأولى مع السومري الذي ترك مُلكه طلبًا لعشبة الخلود. وبعد سلسلة اشتباكاته المتصادية مع ممكنات الواقع والمجاز، ما يزال العزّاوي يطوف بنا على محطات الذاكرة السحيقة والمترامية منذ «جلجامش» وإله الإبداع «إنكي» و«جماعة بغداد» و«الرؤية الجديدة» وما تلاها من محطاتٍ ومعتركاتٍ، حتى آخر محطةٍ من محطات الراهن بتحوّلاته وتقلّباته الواعدة بـ«العصف الجميل».

في هذا الحوار نتوقف مع ضياء العزّاوي عند أبرز تلك المحطات، مُعرجين معه على بعض دروبها ومنعرجاتها التي شكّلت علامةً فارقةً في المشهد التشكيليّ العربي المعاصر.

(*) أفضت مسيرتك الفنيّة بثرائها وتنوّعها على مدار نحو ستة عقود، إلى فوزك مؤخرًا بجائزة «النوابغ العرب» التي تُعدّ أرفع جائزة من نوعها عربيًا. ما الذي يعنية لك الفوز بجائزةٍ فنيةٍ مرموقةٍ في مشهدها العربي، خاصةً، في ظل خفوت الصوت الفاعل والمؤثر في الثقافة والفنون، وانحساره أمام سطوة «ثقافة الاستهلاك» وتراكم مخلّفاتها في حياتنا المعاصرة؟ وهل يعود خفوت ذلك الصوت إلى التعطيل الممنهج لفاعليّة الثقافة والفنون، وإقصاء دورها المنشود في التنمية والتغيير والتحديث؟

لا أخفيك أنني تفاجأت بخبر فوزي بهذه الجائزة. فما هو شائع عربيًا، الميل العام نحو تكريم المبدعين في الحقول الأدبية، خاصةً في مجالي الشعر والرواية وغيرهما من الإبداعات النصيّة. فنحن أمة يغريها الكلام،



وتطرب للخطاب النصّي، ولا يعنيها للأسف الخطاب البصري وثقافته في مجالاته المتنوّعة. هذا ما قلته للمعنيين حين أخبروني بفوزي بالجائزة. لا يمكنني تفسير هذا الانعطاف تجاه الفن التشكيلي، سوى أن هناك «شيءٌ ما» ولّد قناعةً لدى الجهة المعنيّة بالتزكية والترشيح لهذه الجائزة، بأهمية الفنون التشكيلية في راهننا المعاصر.

هذا الانعطاف غير العادي يحسب للقائمين على الجائزة. وبالتأكيد، هم قادرون على تبرير اهتمامهم بالفنون البصريّة بشكلٍ إيجابي، وهو ما سوف يحتّم وضع المؤسسات الثقافيّة المختلفة في محيطها العربي، أمام التحدي الذي يُبرز القدرة على الاختلاف، والذهاب بعيدًا في طرح قيم الابتكار، ومغادرة السائد والمستهلك عند تقييم الفاعليّة الابداعيّة للفنون التشكيليّة على وجه الخصوص. اختلاف هذا المسار سوف يتطلب شجاعة في الدفاع عن قدرة الفن التشكيلي بتنوّع تقنياته وتوجّهاته، لأن يكون طرفًا فاعلًا في مسيرة التنمية والتحديث في مجتمعٍ لا يزال أسيرًا للثقافة النصّية السائدة، وميّالًا لتقديس إنجازات الماضي، ولا يجد ضرورة في طرح أسئلة الراهن من أجل إغنائه وتقريبه من متطلبات الحياة المعاصرة.

(*) الإحاطة بتجربتك الفنيّة ومعاينة محطّاتها وتحوّلاتها على غير صعيد، تستدعي الوقوف على سياقها التراكمي بمقارباته البصرية والثقافية. ما هو القاسم المشترك بين تلك المقاربات التي جعلت منجزك الفني على اشتباك دائم مع الراهن وقضاياه المعاصرة، من دون أن ينسلخ عن موروثه وماضيه القريب والبعيد؟

شكّلت الهويّة في البداية رابطًا مشتركًا لتعزيز ضرورات الاختلاف في التقنيات، على الرغم من وحدة المرجعيات الجماليّة ذات العلاقة بالموروث التاريخي. مع مرور السنوات وتقادمها، تعرّضت تلك المرجعيات إلى سؤال الجدوى أمام مختبر المعاصرة، وما يطرحه من أسئلةٍ متفرّعةٍ وثيقة الصلة بالحياة، وبالقدرة على تفكيك الجانب الجمالي بما ينطوي عليه من مطبّات ترتبط بالزخرفيّة بوصفها أسلوبًا. وبعد سنواتٍ من مكوثي وانخراطي الحياتي في بلدٍ زاخرٍ بالحراك الثقافي والفني، أصبحتُ أكثر ميلًا للاختلاف من دون أن أتخلى عن مرجعيّتي الفنية، تمامًا مثلما حصل مع فنانين عالميين في الاستعارة من ثقافات وحضارات أخرى، مثل ماتيس وبيكاسو والمعاصرين من الفنانين الصينيين والعديد غيرهم. لهذا السبب وغيره من الأسباب والمسوغات، لم أجد إشكاليّة في توسيع دائرة اهتمامي والانتباه إلى عناصر بصريّةٍ جديدةٍ تحوزها فنون أقوام أخرى قد تغني تجربتي في جانبها المعاصر، خاصةً تلك الفنون ذات النزعة البدائية، والتي وجدت تقاربًا مع تعبيراتها وتمثيلاتها البصريّة، وفي مقدمتها الفنون السومرية.

(*) ساهمت أعمالك الفنية بما حازته من معاينات وتعبيرات وثيقة الصلة بجذورها الحضارية والإنسانية، في ترسيخ خصوصية الفن العراقي والعربي على مستوى عالمي. إلى جانب ذلك، هل ساهم منفاك الاختياري الطويل خارج العراق، في التعريف بتلك الخصوصية، وإشاعتها على نطاق واسع؟

لست الوحيد في ذلك، هناك مساهمات أخرى مثيرة للفنانة الفلسطينية منى حاطوم، والفنان الجزائري قادر عطيّة، اللذين رفدا التجربة العالميّة بمنجزات لها حضورها الفاعل والمؤثر في الفن العالمي المعاصر، ومن دون أن يتخليا عن مكونات مرجعيّتهم العربيّة جماليًا وحياتيًا. بالنسبة لي، تداخلت تجربتي الفنيّة مع موضوعات سياسيّة ذات بعد إنساني، وبمنحى جماليّ غنيّ بألوانه المتقاربة والمتصاديّة مع ثقافتنا الشعبيّة. هذا التداخل خلق بالنسبة لي تميّزًا مكّنني من محاورة الثقافات الأخرى. لم يكن بالإمكان تحقيق ذلك من دون وجودي في بلدٍ يُعلي من شأن التنوّع، ويحتضن أطيافا واسعة من الفعاليات الثقافيّة والفنيّة. من هنا، أرى أن أهمية المواجهة مع الإبداعات الأخرى، تكمن في إتاحتها الفرصة لخلق حوافزٍ وحواراتٍ إبداعيّةٍ متنوعةٍ ومثيرة لجهة التنوّع الأسلوبي والرؤيوي. كما تثير في حالاتٍ أخرى، الانتباه إلى جدوى موضوع العمل الفني وعلاقته بشروطه الجماليّة والتعبيريّة.

(*) انطلاقًا من معرضك الأول في عام ١٩٦٥ في غاليري الواسطي ببغداد، وما تلاه من معارض وأعمال شهيرة تحتضنها المتاحف وصالات العرض الكبرى في العالم؛ بقيت مسكونًا بإعادة إنتاج الموروث الحضاري

لبلاد الرافدين بروافع جماليّةٍ معاصرةٍ، سعيت معها إلى تجاوز نطاق الجغرافيا وتنميطات التعبير. هل كان هاجسك في التعامل مع ذلك الموروث، ومحاولة الخروج به من نطاقه الضيق، بمثابة ردة فعل على ما ذهب إليه روّاد التشكيل العراقي مطالع خمسينيات القرن الماضي، وعلى وجه التحديد، مع «جماعة بغداد للفن الحديث» التي صبّت جلّ اهتمامها على الموروث الحضاري والتراثي في إطاره المحلي؟

أنا الفنان المتأخر لـ «جماعة بغداد للفن الحديث» كما وصفني الناقد شربل داغر. لكنني وبسبب دراستي للآثار أكاديميًا، وجدت نفسي أكثر انفتاحًا على البلدان الراسخة حضاريًا في منطقتنا، مثل سورية ومصر. ومع تطور الظروف الحياتيّة، أصبحت مقتنعًا بجدوى الذهاب إلى تجربة عربيّة ضاربة بجذورها جماليًا وحضاريًا، ويمكن عَبرها أن نأخذ حيزًا بين منجزات الثقافات الأخرى. الموروث الحضاري لبلاد الرافدين نجده ضمن اهتمامات العديد من الفنانين العالميين، مثل الإسباني ميرو والفنان السويسري جاكومتي، وهي، بشكلٍ ما، تماثل اهتماماتي الفنيّة الأولى، إلى جانب التداخلات التي خبرتها مع الموروث الشعبي والفن الإسلامي. لعل هذا الحاصل والتداخل الجمالي، هو ما وفّر لي فرصة امتحان موروثي الحضاري أمام الطيف الواسع للمعاصرة في أشكالها وتعبيراتها المتنوعة.

(*) كنت على مشارف الثلاثين من عمرك حين تصدّرت في عام ١٩٦٩ مع مجموعة من مجايليك الفنانين، تأسيس جماعة «الرؤية الجديدة» بخطابٍ فنّي غير مسبوقٍ، لجهة علاقة الفن بموروثه وواقعه السياسي والاجتماعي. الآن، وبعد مرور أكثر من خمسة عقود على تأسيس «الرؤية الجديدة» بخطابها الذي لم يخلُ من نبرةٍ ثوريةٍ حالمةٍ تجاه الفن والإنسان؛ ما الذي تبقى من تلك الرؤية بعد أن عصفت الأحداث التراجيدية في عالمنا العربي بالفن والإنسان معًا؟

أتفق معك حول بيان الرؤية الجديدة. لكن علينا أن نذهب إلى تلك الظروف التي أنتجت هذا الموقف. في حينها كان هناك هدوء سياسي نتيجة اتفاق «الجبهة الوطنية» والتي على إثرها عاد إلى العراق العديد من الفنانين من بلدان مختلفة، وبالتالي صارت لدينا نتاجات متنوعة ومختلفة عما هو شائع وسائد آنذاك. مع عودة إسماعيل فتّاح وغازي السعودي من إيطاليا، وشمس الدين فارس من موسكو، ورافع الناصري من الصين، وكاظم حيدر ونهى الراضي من بريطانيا، وبعد أن أقام كل واحد منهم معرضًا شخصيًا؛ احتدم النقاش آنذاك حول أهمية تلك التجارب وقدرتها على إغناء المشهد في وضعه السائد حينذاك.

أثناء تلك الأجواء، ظهرت على العلن مجلة «شعر» العراقية التي أخذت مسار مجلة «شعر» البيروتية، مصحوبةً ببيانٍ شعريٍّ لافتٍ بصوته العالي تجاه ممكنات الفن وقدرته على تحدي الراهن ومواكبة متغيراته. نشرتُ في المجلة آنذاك رسومًا من شعر المقاومة الفلسطينية، وهو ما جعلني أكثر ميلًا لخطاب التحدي عند كتابتي بيان «الرؤية الجديدة».

بعد مغادرتي العراق حاولتُ جمع الشمل مع رافع الناصري وصالح الجميع في إقامة معرض في لندن، وبعدها عملت على إقامة معرض في الدار البيضاء تشاركت فيه مع رافع الناصري، وعلي طالب، ومحمد مهر الدين. ما تبقى عمليًا وفق سؤالك، هو مسعاي في تقديم الفن العربي، ومن ضمنه العراقي، في فعاليات عربية ودولية، وهو ما طرحته وأكدت عليه في بيان «الرؤية الجديدة» قبل نحو نصف قرن.

(*) في سياق «الرؤية الجديدة» ذاتها، بمقارباتها بين الفن والثورة، وخلاصاتها التي اعتبرت الفن «موقفًا إزاء العالم»، وأن الثورة تعني «تجاوزًا للقيم السلبية وبلورةً لروح المستقبل» وصناعة الإنسان الجديد «إنسان الماضي والحاضر معًا»، من أين كنتم تستمدون تلك «الثقة المفرطة» المشحونة بالأمل، وبحتمية التغيير والتحديث في «الفن والواقع» في ظل قتامة الواقع نفسه، التي كانت تخيّم على العراق ومحيطه العربي آنذاك؟

هذا الأمل هو وليد تلك الحقبة من العناد والثقة بالنفس، وهو أيضًا، نتيجة الانفتاح على ما كان شائعًا في بيروت التي كانت نافذتنا حينذاك على المعاصرة وحراك المبدعين العرب وفاعليتهم الثقافيّة والسياسيّة.

كانت بغداد في تلك السنوات بمثابة قرية ثقافية معزولة على صعيد الفن التشكيلي، على غير ما كانت عليه التجارب الأدبية في حقولها المتنوعة. كان هناك تواصل مذهل في الشعر بشكل خاص والقصة القصيرة عبر مجلة «الآداب» البيروتية التي لعبت دورًا باهرًا في تقريب وجهات النظر، وكانت تنشر أيضًا ما يُكتب من متابعات للمعارض الفنية، التي نشر فيها الفنان والناقد محمود صبري (١٩٢٧- بغداد) أحد أهم مقالاته عن الفن العراقي.

(*) استطرادًا لسياق «الرؤية الجديدة» وما تلاها، ظلّ الفن بالنسبة لك، شكلًا من أشكال الحياة المجرّدة من الإكراهات والاشتراطات. وهو ما عزّز رفضك الوصاية بأشكالها كافة. هل كان موقفك الرافض للوصاية والهيمنة، بمثابة استجابةٍ عفويةٍ لنزعة «التمرّد» التي حفرت علاماتها في مسيرتك الحياتية والفنية؟ أم كان ذلك الرفض نابعًا من موقفٍ أخلاقيّ في مواجهة الظلم والاستبداد؟

نزعة التمرد هي جزءٌ لا يتجزأ من تاريخ العراق الغنيّ بمنجزاته الحضارية. وليس بعيدًا عن الموقف الأخلاقي

لجيلي من المثقفين العراقيين الذين يحتفظون بموقف سياسي لمعاينة الواقع على مسافة من قفص التحزّب السياسي، خاصةً وأن فترة ظهوري فنيًّا جاءت بين فترتين حرجتين، فترة التحاقي بالخدمة العسكرية ووجودي في مناطق المواجهة مع الفصائل الكردية شمال العراق، وفترة محتدمة سياسيًّا على الجبهات كافةً، التي دفعت بالعديد من الأصدقاء إلى مغادرة العراق تفاديًا لظروف القمع، والالتحاق بالمقاومة الفلسطينية في لبنان. وهو ما أتاح لأصدقائي في بيروت حينها، توفير نافذة بدأت معها بنشر بعض التخطيطات في مجلة «الهدف» التي كان يترأس تحريرها غسّان كنفاني.

منذّاك، لم أتردّد في الحلم بمغادرة العراق وإيجاد الظروف التي تسمح لي بتعزيز موقفي المستقل. وبعد أن أصبح واضحًا منذ بداية سبعينيات القرن الفائت، أن النظام، أو الحياة السياسية بشكل عام، أخذت تتجه نحو فكرة الحزب الواحد.

(*) منذ مطالع سبعينيات القرن الماضي، رحت في العديد من أعمالك ومشاريعك الفنيّة، تتصدى لمظاهر الظلم والاستبداد في مشهدها العربي، خاصة ما تعلّق منها بالفلسطينيين في غير مكان، والتي تصادى وقعها في سلسلة أعمالك «شاهد من هذا العصر» و«تل الزعتر» و«صبرا وشاتيلا»، إضافة إلى محطاتك وأعمالك اللاحقة إثر الاحتلال الأميركي للعراق، مثل «بلاد السواد» و«مرثية لمدينتي المحاصرة» و«الوجه القبيح للاحتلال، و«المهمة التدمير». جلّ تلك الأعمال بتقنياتها وخاماتها المتنوّعة، كانت تتقاطع مع بعضها

لجهة ألوانها الداكنة والمتقشفةٍ، إضافة إلى جزالة تعبيراتها الحادة التي تحيل مباشرةً إلى المناخ الفجائعي للمآسي والويلات. هل مردّ ذلك يعود إلى كون تلك الأعمال وليدة أحداث بعينها، بمعنى، أنها نابعةٌ من جنس الحدث، وملتحمةٌ مع ضراوته، وفق ما يتيحه ويقتضيه أفق التعبير؟ وهل يمكن اعتبار تلك الأعمال بمثابة «شهادةً» من نوعٍ خاصٍ على مرحلتها. وهل تعتقد، أيضًا، بإمكانية مواجهة الفن للظلم والخراب، على الرغم من قتامة الراهن وسجلّه الحافل بالسواد؟

شغلني الموضوع الفلسطيني منذ بداية السبعينيات عبر فن الملصق ورسومات المقاومة الفلسطينية، وتعزّزت علاقتي مع القضية بعد زيارتي لبيروت والتعرف على ظروف العمل السياسي والثقافي ولقائي مع غسّان كنفاني. كانت بيروت في حراكها آنذاك، بمثابة خلية نحل دائبة وباهرة، وكانت تجمع فنانين وكتابا عربا دائبي الفاعليّة والحماس لتطوير الأفق الثقافي والفني الذي يخصّ فلسطين. وفي بيروت أتيحت لي فرصة التعرف على نتاجات فنانين عرب مثل إبراهيم الصلحي، وآدم حنين، مصطفى الحلاج، ورفيق شرف، وعارف الريس وغيرهم.

كانت السبعينيات في بغداد، ومع الانفتاح السياسي، غنية بالفعاليّات الفنيّة والثقافيّة، التي وفّرت لي مساحةً مفتوحةً للعمل، حيث نشرتُ ملصقًا شعريًا لقصيدة يوسف الصائغ التي تتحدث بشكل غير مباشر عن فترة

ضياء العزاوي:

بيروت وفن الملصق

شكّلا نافذتي على فلسطين

«أيلول الأسود» في الأردن. كما نشرتُ كتابًا لمذكرات أحد الفدائيين باسم «شاهد من هذا العصر». هذا المخزون الفني ذهب معي عند مغادرتي العراق، حيث اشتغلتُ على كتاب «النشيد الجسدي: رسوم على مخيم تل الزعتر» مع نصوص شعرية للعراقي يوسف الصائغ وللفلسطيني محمود درويش وللمغربي طاهر بنجلون، وما تبع ذلك من أعمال يتضمن بعضها نوعًا من توثيق الإدانة للظلم والوحشية، وبعضها شهادة شخصية، خاصة الرسومات التي تتعلّق بمجزرة مخيم «صبرا وشاتيلا» الذي كنت أعرف ناسه وطرقاته. تلك الرسومات جاءت بعد يومين من المجزرة، رسمتها بانفعال ومن دون تخطيط مسبق، ولم أفكر في نوعيّة الألوان المستخدمة على الورق. كان هناك نوع من الألم الذي تخطى التريّث، رسمتها على الأرض

ولم أشاهدها بأجزائها الأربعة إلا عند عرضها لاحقًا في معرضي الشخصي في الكويت، واعتبرها من أهم الوثائق الفنية في تاريخ الشعب الفلسطيني. وفيما يتعلق بالعراق الذي تعرض للدمار الممنهج ولاغتيال خيرة شبابه من المختصين والعلماء، فقد حاولت الربط بين ما كان يسمى به العراق «أرض السواد» وبين مجموعة أعمال متنوّعة تحت عنوان «بلاد السواد» ومعها فضّلت التقشّف لونيًّا ضمن أعمال بانورامية تعكس حجم الكارثة، ولأجل أن تكون مقاربة للحدث كواقع حياتي. وبمناسبة معرضي الاستعادي الكبير في الدوحة عام ٢٠١٦ أنتجت منحوتتيْن كبيرتيْن محاطتيْن بخمسمائةِ وردة بيضاء تمثل العلماء والمتخصصين الذين قتلوا عام ٢٠٠٣. أعرف أن هذه الأعمال غير قادرة على تغيير واقع الوحشية والعنف وما ولّده من خرابٍ ودمار روحي. لكنني أيضًا، أجد في هذه الأعمال تعزيزًا للمسؤولية الأخلاقية التي ينبغي أن يتحلّى بها المثقف... إنها صرخة يتردّد صداها في فضاء عالم لا أخلاقي.

(*) كنت من منفاك الطويل وما تزال على مقربةٍ وتواصلٍ مؤثّرين في نبض الشارع العراقي، فكانت ملصقاتك هي الأبرز خلال الاحتجاجات الشعبيّة التي شهدها العراق قبل نحو خمس سنوات، والتي رفعها شبانٌ لم يولد جلّهم حين غادرت العراق إلى منفاك أواسط سبعينيات القرن الماضي. كانت الملصقات محطّ اجماع بتأكيدها على عراق واحد للجميع، وانحيازها للشباب في مواجهة الظلم والرصاص، ورفض الانتقام. كيف استطعت، وأنت الفنان والمثقف النخبوي، أن تكون حاضرًا في حراك الشارع، وفي خضمّ حشد الشباب الرافض للظلم والاستبداد، من دون أن تدخل العراق طوال عقود؟. وهل يتعلق الأمر بالموقف الأخلاقي الذي لا ينفصل في تأصيله عن الموقف الجمالي؟

لم انقطع حياتيًا عن المنطقة العربية، وحافظت على شكلٍ من أشكال الوجود والحضور فنيًّا عبر المعارض الشخصية أو الجماعية، كما كنت متابعًا للصحافة الورقية، وما وفّرته التكنولوجيا بتنوّعها من فرص المتابعة المذهلة. ولا أخفيك صدمني ما حصل عام ٢٠٠٣ بعد الاحتلال من نهب وتدمير لنواح مختلفة من الحياة الفنية والثقافية، وما جاء من تعزيز للطائفية والقتل على الأسماء. الاحتجاجات الشعبيّة في العراق مسحت من ذاكرتي كل شيء، ووجدت في نفسي حماسًا للمشاركة اليومية والانحياز لهؤلاء الشباب الشجعان الذين توافدوا من حزام الفقر المحيط ببغداد، وبمشاركة لم يسبق لها أن حدثت من شباب المحافظات المختلفة. وجدت في مجموعة الشباب تلك، الواثقة والمتسامحة مع نفسها، عراقًا آخر. إنهم فتيةٌ تسلّحوا بالعزيمة والإصرار على تعريةِ طبقة الفساد المأجورة للخارج.

خضير الزيدي

ضياء العزاوي:
أنا ابن ذلك المناخ الذي منحني امتلاك تاريخ أسطوري هائل

ضياء العزاوي، فنان تشكيلي ينتمي إلى الجيل الستيني في العراق، حقق منذ ذلك التاريخ حتى هذه اللحظة قدرًا كبيرًا من الأهمية الفنية، من خلال تقنياته في الرسم والنحت، وإنجاز المدونات التي تخص الشعر بصياغات جمالية تعبيرية، وأيضًا من خلال طروحاته المعرفية. اختار مؤخرًا أهم متاحف قطر الفنية لينظم معرضه الاستعادي الذي تضمن أكثر من خمس مئة وأربعين عملًا متنوعًا، في احتفال كبير جمع الفنانين من أقطاب شتى. عن أهمية معرضه الأخير ودخوله معترك الجماعات الفنية في حقبة الستينيات، وثراء تجربته وتنوعها عبر طرائق متعددة، كان لـ«الفيصل» حوار مع ضياء عزاوي، الذي يوضح للقارئ علاقته بالفن وأسباب تمسكه به، بعد أن تجاوز السبعين عامًا ليكون نموذجًا حيًّا للفنان الملتزم بخطاب الجمال والفكر والثراء الإنساني.

● بعد كل هذه السنوات من العطاء الإنساني الملتزم بقضية الفن ورسالته الجمالية، ما الذي سيضيفه المعرض الاستعادي لك، في ظل متغيرات فهم اللوحة وتقنيات العمل وطريقة التفكير حيال الفن المعاصر؟

▪لا يضيف لي شيئًا على الصعيد العملي، غير إتاحة الفرصة لي أو للباحثين والمعنيين بتجربة الفن العراقي وعلاقتها بالمتغيرات عبر تجاربي المختلفة. إن مشاهدة الأعمال عن قرب ببعدها التاريخي المختلف إلى جانب العديد من الأعمال التي تعرض لأول مرة رغم إنتاجها منذ سنوات طويلة قد توفر فرصة لفحص السياقات الأساسية لعملية الإنتاج عبر وسائط متنوعة ومختلفة. بانوراما خمسين عامًا من الأعمال لا بد أن تعكس طرق الاشتغال الداخلي للعمل ومدى تبدل تناوباته روحيًّا رغم تنوع المادة التي في الغالب تتحكم بالصيغة النهائية لعملية الإنتاج. من هنا يوفر المعرض الاستعادي نوعًا من المراجعة الداخلية لمدى التداخل الكلي بين تلك الاختيارات التي واجهتها لإجراء تبدلات أسلوبية وعلاقة ذلك بالحاجة الحقيقية لتلك التبدلات.

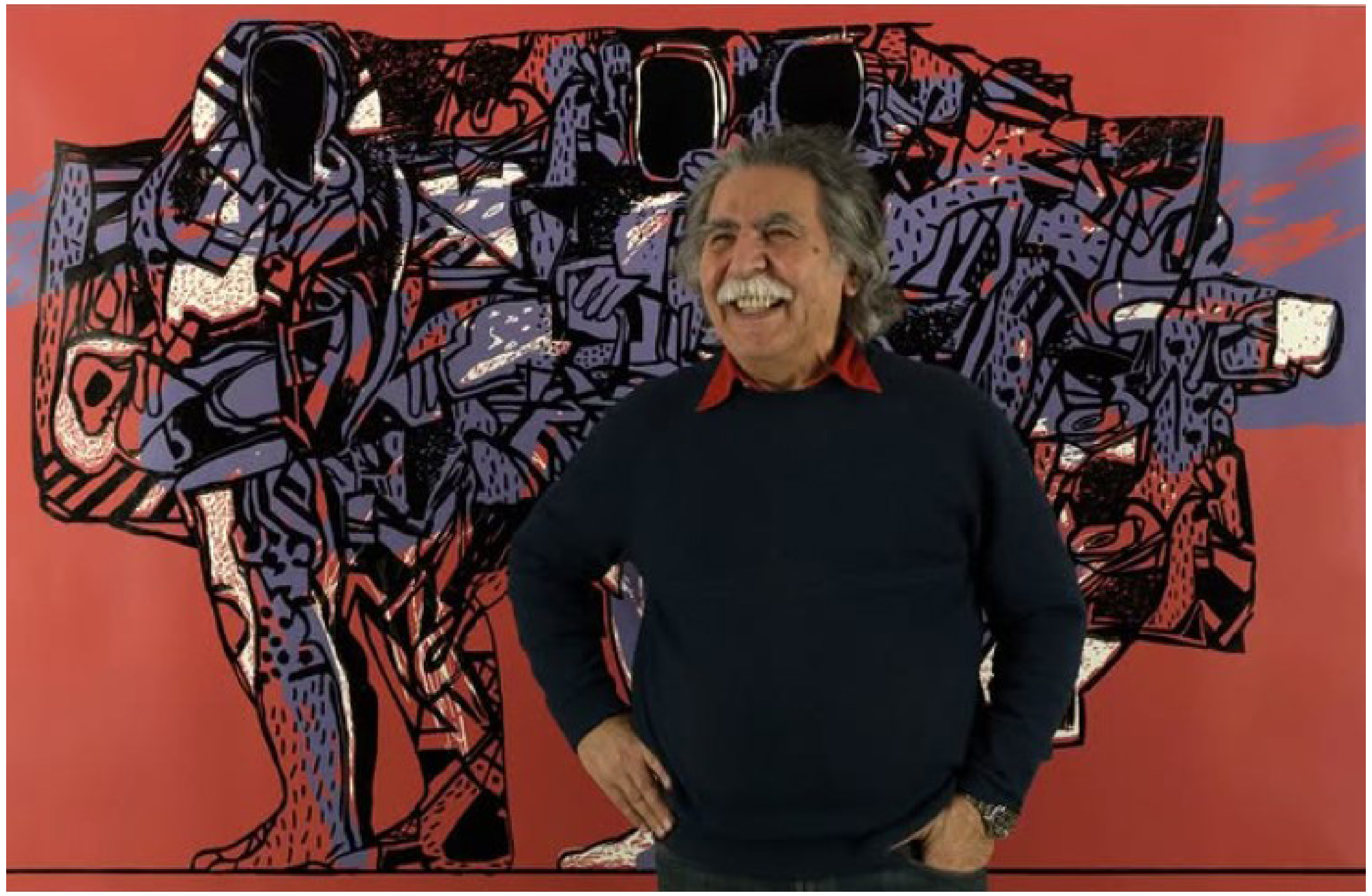
أتساءل عن أهمية فكرتك الفنية التي وقفت متوسطًا فيها بين الاهتمام بالتراث والدعوة للمعاصرة، لتنتج خطابًا فنيًّا يلتزم الأمرين، ويحافظ على وحداته الفنية ومرجعيته الفكرية؟

▪لا بد أنك تعرف أنني من جيل أخذته الهوية بكل قدسيتها عبر إنجازات جيل الرواد وبالذات جماعة بغداد، إنجازات لم تختبر فعليًّا على الصعيد العربي إلا بداية السبعينيات، وقد تأخرت كثيرًا على الصعيد العالمي. ومع التحولات التي أوجدتها ظروف الانفتاح السياسي والاجتماعي بداية السبعينيات، ضاقت بغداد بنا لنجد في صالات بيروت ثم الكويت مختبرًا للمواجهة الفعلية مع الآخرين، وبعدها توافرت لي الفرصة للذهاب بعيدًا بإقامة معرض شخصي منتصف السبعينيات في الدار البيضاء، كان ذلك تحديًا مغايرًا لما للمناخ الثقافي والفني المغربي من أساسيات في امتحان العلاقة بالغرب وكيفية مواجهتها. هذه المناخات هي التي عززت قناعتي بضرورة ومدى أهمية المرجعية الثقافية أو الفنية، وعلاقتها بالتاريخ الجمعي للفنان، مع الانتباه لرفض القناعة الطارئة التي قد تدغدغ روح الفنان عند مواجهة الجديد وإمكانية إلغاء مسارات أسلوبية لها بعدها الفعلي في عملية التغيير.

ما الذي يمثله هذا الاهتمام بالمناخ الشرقي والعودة للموروث والميثولوجيا داخل لوحاتك مع أنك منذ زمن بعيد تعيش المكان وروحه الغربية؟

▪ أنا ابن ذلك المناخ الذي منحني امتلاك تاريخ أسطوري هائل، هو أيضًا تاريخ الإنسانية جمعاء، لأسطورة غلغامش مثلًا عشرات المساهمات من مبدعين عالميين في مجال الموسيقا والأوبرا والرسم، جرى معاينتها ليس لأنها أسطورة من التاريخ العراقي القديم، بل لأنها ببساطة قلق الإنسان وخوفه من الموت، هذا هو المحرك الفعال لهذه الانتباهات العالمية، علينا بالطبع الانتباه إلى أن الشرق بشكل عام قد جرى معاينته في بعض الأحيان رومانسيًّا كما حدث مع المستشرقين عبر وسائل التعبير المختلفة، وفي أحيان أخرى كانت هناك قدرة خلاقة في إعادة تصور الشرق وإغماء مصادره. أما اهتمامي كما أشرت فهو لأنني حرصت منذ زمن بالانتساب الإنساني، وتطوير ذلك عبر مصادره الغنية ثقافيًّا أو فنيًّا لا الجغرافي ومحدوديته لهذا الشرق.

حسنًا إلى أي حد يمكن القول: إن فن ضياء العزاوي يولد جراء ذاته وبنظام هندسي ثابت ليبدو خطه الفني



وتقنياته الأسلوبية أكثر حضورًا؟

▪ ليس هناك نظام فعلي ولو خفي يمكن أن يحرك الإبداع، بل هناك تلك الأسئلة التي تتولد بفعل المعاينة والاطلاع، بفعل التراكم المعرفي الذي لا بد أن يخلق تبدلات لحاجة الإنسان وقناعاته، قدرة السيطرة على هذا الفعل ومدى انضباطيته هي التي تخلق مسارًا للأسلوب، وتدفع به نحو حدود قد تقود للإخفاق حينًا أو النجاحات حينًا آخر.

اتهمت بغواية اللون

● كنت في مرحلة من حياتك الفنية تجعل من لوحاتك كأنها أقرب لطرائق التزيين في الرسم؛ هل فرضت تجريداتك نوعًا من هذا الفهم، أم هي مساحة من الاهتمام بغنائية الرسم وقيمته البصرية؟

▪ تبدلت بمقدار تعرفي على علاقتي بالآخر، أعشق ما تسميه طرائق التزيين، وأفرح إن تمكنت من أن أخلق مناخات تولّد سعادة لمبصر هذا التزيين، واجهت هذه الأسئلة منذ زمن وما زلت، إلا أنني أجد في ذلك الفعل الحقيقي للامتحان عندما أواجه ما هو خلاف ذلك، اتهمت مرات بغواية اللون أيضًا لكنني عندما واجهت دمار العراق تحولت الألوان إلى فعل مغاير، إلى سبر غور الأسود وتبدلاته الروحية، إلى ما يمكن أن يوفر صمتًا مقدسًا يتلاءم ومناخ الكارثة، وقد واجهت الموقف نفسه قبل ذلك عندما أقمت معرضي الأخير في بغداد قبل مغادرتها، الآن عندما يتطلع المشاهِد لبعض هذه الأعمال التي جُمعت من مصادر مختلفة ووضعت ضمن حيز خاص سيدرك المرء كم لتلك المواجهة من قيمة تاريخية، ليس على الصعيد الفني فقط، بل أيضًا على فعل الإدانة لتلك الأيام الصعبة. من هنا تعكس قيمة الفنان وتبدلاته.

● ماذا عن كيفية ترسيخ هذا الأسلوب الخاص بفنك؛ هل هو نتاج لمرحة التأسيس الأول جراء دخولك

جماعة الانطباعيين، ومن ثم جماعة بغداد للفن الحديث أم هو رؤية خاصة ولدت جراء خيال خصب يحب التجريب، ويتحرك في مديات متوسعة ليواكب اتجاهات الفنون الإنسانية المعاصرة؟

▪ كنت في الواقع ضيفًا خارجيًّا على جماعة الانطباعيين، كانت فرصة للعرض وفّرها لي أستاذي حافظ الدروبي لا غير بعد أن وجدني من الموجودين الدائمين في مرسمه في كلية الأدب حيث كنت أدرس في فرع الآثار، أما جماعة بغداد فلم أكن عضوًا فيها إلا أنني كنت أقرب إلى أفكارها وممارستها، ولعل في التضاد المعرفي الذي كان نتيجة لدراستي الصباحية لفرع الآثار وتبعاته في معرفة الفنون العراقية القديمة بشكل تفصيلي، ودراستي في معهد الفنون في المساء بكل ما فيها من معرفة أوربية- هو الذي أوجد وازع الاختلاف والإصرار على تطوير ذلك، مستفيدًا بشكل ما من إنجازات الرائدين فائق حسن وجواد سليم، وفي الاختلاف الأسلوبي لمحمود صبري، هؤلاء الثلاثة كانوا خلف تعميم جملة مواقف في الأسلوب والأفكار ظهرت فيما بعد بشكل مختلف في كاظم حيدر وشاكر حسن مع تنويع إبداعي وسياقات معرفية تسربت لي ولبعض من جيلي من الفنانين، لتكون فيما بعد نزعات مختلفة لكنها كانت ابنة نجاحات محلية، اختبرت بمواجهة مع من جاؤوا بمعارف جديدة نتيجة دراستهم في الخارج، تمثلت في تجارب إسماعيل فتاح، ومحمد مهر الدين، ورافع الناصري. هذا الغنى الفني مجاورًا لإبداعات شعرية وكتابات جديدة مع انفتاح سياسي واجتماعي، كل ذلك ولّد عندي ولبعض من جيلي تلك الرؤى التي ظلت معنا، ساعين على تطويرها فرادى وسرعان ما وزعتنا المستجدات من الظروف ليحمل كل واحد منا ما اختزنه من أفكار وتجارب لتعد بعد ذلك طاقة للتجريب أمام المستجدات التي تمثلت في القدرة على محاورة الآخر سواء كان ذلك عالميًّا أو عربيًّا.

● أراك أكثر وفاء تجاه أعمالك الأولى التي خضت فيها غمار التجريب في الحروفيات وتطويعها في أشكال متنوعة؛ هل في هذا الأسلوب ما يدعونا إلى أن نقول: إن لك مشروعًا يدعو في صياغاته الأسلوبية ونزعته للاهتمام بالتصوف وسر أهمية الحروف روحيًّا؟

▪في كل محاولاتي الأولى كان المحرّك الفعلي هو تعزيز روح الهوية التي أخذتها من بعض من جيل الرواد، وقد أشرت سابقًا إلى أن تلك المحاولات لم تختبر على الصعيد العالمي إلا بشكل متأخر، وعندما توافرت لي الظروف لمعرفة التجارب الأخرى، بدأت بتفحص مواصفات هذه الروح، فأنا لم أكن الفنان الوحيد الذي وفد إلى لندن أو باريس، ولم أكن الوحيد أيضًا في محاولة بناء تفرده عن الآخرين، لعلني وبوازع روحي بُني على امتلاك منغلق للحضارة التي نشأت أو مرت بالعراق جعلتني كأنني حارس هذا الخزان الهائل بعيدًا من الآخرين. في الثمانينيات كنت زائرًا متحف التيت، وسرعان ما استوقفني عمل لفنان إنجليزي اسمه روبن ديني، كان تكوين اللوحة قد اعتمد على شكل حروفي كوفي مربع، من السهولة قراءته ولا يمكن للمرء إلا أن يعرف أن هذا الفنان قد بنى عمله على بحث له علاقة ما بالحرف العربي، في حينها تذكرت كيف لشاكر حسن وهو في غمرة هوسه بالحرف العربي قد وجد في تمثال جياكومتي تماهيًا مع حرف الألف في العربية. هذا التضاد الواقعي بين عمل لا تخطئه العين وبين تصور افتراضي قابل للدحض بسهولة، جعلني أمام مساءلة مفهوم الهوية من جهة والتفرد من جهة أخرى: هل يمكن اعتبار لوحة ديني عربية كما روج في النقد العربي انتساب العمل بشكله الخارجي كافٍ لهويته العربية، أم أفترض من جهة أخرى أنها محاولة للتفرد من قبله بالذهاب إلى الموروث الإنساني الذي هو ملك الجميع كما حاول بيكاسو وماتيس وغيرهما من المبدعين العالميين؟

● هل هذا الأمر في مساحة الحروف والاهتمام بها ينطبق على الاهتمام بالميثولوجيا وقيمة وفهم الشهادة وطقوس النذور مثلما حدث مع لوحاتك التي تجسد فيها الإرث كألف ليلة وليلة، وليلة عربية، وأيضًا لوحة الشهيد، وشموع النذر؟

▪كل ما أشرت إليه هو بحث عن الذات، بحث عن مرجعية فكرية لم توفره لي دراستي في معهد الفنون لخمس سنوات، لقد كنت محظوظًا مقارنة بفناني جيلي، بأنني درست الآثار وكنت قريبًا من اللقى الأثرية،

وهذا ما دفعني لمسايرة تصورات جواد سليم على الرغم من عملي ضمن مجموعة الانطباعيين، لعل هذه العلاقة هي التي جعلتني اقتنائيًّا في نظرتي للتجارب الأوربية والأميركية، والتأكيد على إنجازات الفنانين الذين أقاموا حوارًا مع الثقافات الأخرى، هذا الحوار الذي خلق مجموعة رموز وتكوينات تتماهى مع ما نجده في موروثاتنا الشعبية. ما أود الإشارة إليه أنه لا توجد مساحات فارغة بين الميثولوجيا والموروث الشعبي كما أن هذين المرجعين ليسا بعيدين من الظروف اليومية وارتباطاتها السياسية.

● ما سرّ أهمية بقاء لوحة صبرا وشاتيلا في ذاكرة الآخرين والعودة إلى دلالاتها بعد كل هذه السنوات من الاشتغال الفني والمعرفي عليها؟ هل يصيبك إحساس أنها مختلفة وقريبة لروحك أكثر من باقي الأعمال؟

▪ بالنسبة لي هي جزء من تاريخي لا غير، إلا أن ضمها لمجموعة متحف من أهم متاحف العالم أعطاها بعدًا إعلاميًّا هائلًا، ولكي تعرف قيمة العمل هذا، عندما وافق المتحف على إعارتها لمعرضي في الدوحة كان على مؤسسة المتاحف في الدوحة أن تقبل بأن يضع المتحف شروط الإعارة مع مجيئي ممثلًا عن المتحف في لندن، لكي يشرف على فتحها من الصناديق والإشراف على تعليقها، ثم التأكد من درجة الضوء المتفق عليها؛ لكي ينتهي بأخذ صورة للعمل معلقًا. هذا النوع من الاهتمام لا بد أن يعطيها مواصفات مهمة، كل هذا لا أجد فيه غير إخلاص روحي للموضوع، وصدق في التعبير عن المجزرة التي ارتُكبت بكل نذالة وهمجية فاشستية. فقد عرضت لأول مرة في معرضي الشخصي في الكويت، وفي حينها وافقت على إعارتها للمتحف الكويتي بعقد مدته خمس سنوات، بعد ذلك أعيد لي قبل أسبوع من دخول صدام إلى الكويت، وقد علمت في حينها أن المكان الذي كانت اللوحة قد عُرضت فيه كان من الأماكن الذي قُصف، وقد ظلت اللوحة في المخزن لسنوات، وفي عام ٢٠١٠م نشرت صورة جيدة للعمل في كتاب بالإنجليزية عن الفن العربي والإيراني، تزامَنَ ذلك مع افتتاح المتحف العربي الذي كان لي معرضًا شخصيًّا مما جلبت الانتباه لكل من متحف غوغنهايم وتيت مودرن. من كل ذلك أود القول: إن العمل ظل نحو ٣٥ عامًا لكي يتحول إلى عمل يعتز التيت بحيازته.

شغف بالنص الشعري

● كانت لك تجربة رائدة ومهمة في توظيف النص الشعري وتجسيده في عمل فني، أعطى للقصيدة أهمية ثانية وبروح استثنائية، السؤال هنا: هل كانت أعمالك الطباعية ومنها: المعلقات السبع، والنشيد الجسدي، ونحن لا نرى إلا جثثًا، هي دعوة للانسجام بين البعد البصري وحساسية القصيدة، وأيضًا عودة للموروث الشفاهي، والحفاظ على الشعر وتجلياته ليلتقي الرؤيةَ البصرية؟

▪كان لدي اهتمام بالنص الشعري منذ معارضي الأولى، وقد نفذت تلك الأعمال كتخطيطات وهو شغف ظل معي، وتطور بفعل اطلاعي الذي توافر بعد مغادرتي العراق، فمثلًا عملت للمعلقات السبع نحو ١٤ عملًا، ثم اخترت منها سبعة لتصدر كمجموعة، وكذلك الحال مع النشيد الجسدي؛ إذ أنجزت أكثر من أربعين عملًا اخترت منها ستة عشر، من هنا أؤكد أنني بدأت بتنفيذ العمل كتخطيط أولًا، وبعدها عندما توافرت الفرصة عملت على تحويلها إلى مجموعات طباعية محدودة، على العكس من ذلك مجموعة «نحن لا نرى إلا جثثًا» وكذلك مجموعة «ألف ليلة وليلة» كلاهما جرى العمل عليه من منطلق طباعي له بعده المختلف مستفيدًا مما تقدمه الطباعة بأنواعها من إضافات رائعة. استمر هذا الشغف لكي يأخذ بعدًا إضافيًّا عندما بدأت العمل على إنجاز ما يعرف «بكتاب الفنان» حدث هذا عندما توافرت لي فرصة الاطلاع على المخطوطات العربية والإسلامية في مكتبة تشستربيتي في دبلن، والمكتبة البريطانية في لندن إضافة إلى المكتبات الوطنية في ميلان، وبرلين وباريس إلى جانب ذلك توافر لي أيضًا تعرف التجربة الفرنسية وإنجازاتها الهائلة عبر العمل المشترك بين الشعر والرسم، وما زلت أتذكر كمية الدهشة عندما اطلعت على النسخة الأصلية لكتاب الجاز لماتيس الذي ظلت تصاحبني توزيعاته اللونية وعلاقتها بالنص. كل هذه المعرفة جعلتني أمام مهمة أخذت أبعادًا مختلفة بفعل تنوع الرؤيا وطريقة إنجاز عمل ابتكاري ينحاز للبصر ومزاوجته للنص. لقد قدمت لي هذه التجربة تحديات كان لا بد من مواجهتها عندما فكرتُ في مدى إمكانية تحقيق عمل حديث يعتمد على إعادة اكتشافه وتقديمه كنص إبداعي، عملت على هذه الفكرة مع الشاعر المغربي محمد بنيس لإعادة كتابة «طوق الحمامة» لابن حزم، وكذلك مع الشاعر البحريني قاسم حداد لكتابة نص «مجنون ليلى»، في كلا العملين توافرت الفرصة للحوار والمشاركة الإبداعية لم توفّرها التجارب الأخرى.

القافلة في عددها الجديد:

من اقتصاد الانتباه إلى الخاتم..

رصدٌ لثقافة تتحوّل في عالم متغيّر

تطلّ مجلة القافلة على قرّائها في عددها الجديد (٧١١ يوليو/ أغسطس ٢٠٢٥) بمحتوى غني ومتنوّع يحمل في طيّاته قضية فكرية عن اقتصاد الانتباه، وملفًا خاصًا عن رمزية «الخاتم»، إلى جانب موضوعات علمية وثقافية وأدبية شاملة.

اقتصاد الانتباه.. الأبعاد والتداعيات

يتناول العدد في قسم «القضية» مفهوم اقتصاد الانتباه، إذ يُقدّم تحقيقًا معمّقًا، بإسهام من فريقها واثنين من المتخصصين، هما: أستاذ الإعلام الدكتور غسان مراد، والطبيب النفسي والروائي طلال فيصل، وتناقش القضية كيف أصبح الانتباه البشري سلعة نادرة في ظل طوفان المحتوى الرقمي، من خلال رصد تداعيات الظاهرة على الصحة الذهنية، والثقافة، والتعليم، والإنتاجية. كما يُناقش التقرير جذور المفهوم مع هيربرت سيمون وتحوّله إلى أحد أعمدة الاقتصاد الرقمي.

سلطان سعود القاسمي، جورج حنين، وسيرة «التتر»

يفتتح قسم أدب وفنون بتقرير خاص، أعدّه معتز قطّينة، أجرى فيه حوارًا مع سلطان بن سعود القاسمي حول رؤيته لتنشئة الأجيال المبدعة وأهمية الفن في التربية الثقافية. ثم تستعرض المجلة سيرة المفكر السُريالي جورج حنين، كما تحلل مقالة للدكتور عادل خميس هشاشة العالم المعاصر بروح ناقدة وساخرة. وتكتب يارا المصري عن العلاقة بين الخط والرواية في الثقافة الصينية، كما يرصد العدد، من خلال مقال للكاتب آدم فتحي، تحولات «التتر» في الأعمال الدرامية من عنصر ترويجي إلى مكوّن سردي متكامل. ويراجع أعمال الكاتب الإسباني يوسا (المثير للجدل) بقلم الكاتب أحمد عبداللطيف، ويقدّم نصًا شعريًا بعنوان «ألفة الغياب» للشاعرة ملاك لطيف. كما يسلّط العدد الضوء في زاوية «ضوء» على تجربة الفنان راشد الشعشعي، الذي يعدّ الشكّ مؤشرًا صحيًا يرافقه على الدوام، من خلال تقرير أعده علي المجنوني.

من صداقات الطفولة إلى السلاحف البحرية

في قسم العلوم، تناقش الدكتورة آلاء الناجم موضوع صداقات الطفولة وأثرها في التطور العصبي للأطفال، ثم يتناول العدد مخاطر النفايات الإلكترونية وآثارها البيئية في ظل التطورات العلميّة والتكنولوجيّة المتسارعة، من خلال تقرير أعدّه رمان صليبا.

كما يسلط الكاتب ياسر أبو الحسب الضوء على مشكلة نقص الغذاء العالمي وأهمية الحلول غير التقليديّة، ثم يعرض في زاوية «العلم خيال» تصورًا لمنازل المستقبل من خلال المنازل الحيوية. ويُختتم القسم بتقرير مُصوَّر عن موائل السلاحف البحرية على شواطئ المملكة وجهود أرامكو السعودية في حمايتها.

المايكروبلاستيك ومخاطره الخفية

خُصّصت ونُشرت في زاوية «مجهر» مقالة علمية كتبها الأكاديمي المتخصص في علوم البيئة حبيب معلوف، عن جزيئات المايكروبلاستيك وتأثيرها المتزايد في جسم الإنسان، من خلال استعراض دراسات حديثة تشير إلى وجودها في أعضاء حيوية مثل الدماغ والكلى والمشيمة.

رموز العملات والأنشطة الطلابيّة وتدوين اليوميات

في قسم «آفاق»، يكتب الدكتور عماد الصيّاد عن رموز العملات بصفتها قوة خفية في الاقتصاد العالمي، كما تتناول مهى قمر الدين دور الأنشطة اللامنهجية في بناء الشخصية الطلابية خارج الفصول الدراسية، بينما يناقش مقال للكاتبة سارة ناصر قوة تدوين اليوميات من حيث أنها أداة علاجية وتحويليّة للذات.

كما يتضمن القسم في زاوية «فكرة»، مقالة بعنوان «مبيت وحرفة» تتناول نموذج الضيافة اليابانية المبتكرة التي تجمع بين الفندقة والحرف التقليدية.

منغوليا بين إرث جنكيز خان وسحر البداوة

في زاوية «عين وعدسة»، ينقل العدد القارئ إلى منغوليا، حيث يوثّق الرحال والفنان الفوتوغرافي خالد صدّيق، من خلال زيارته إلى البلاد التي تعدّ إرثًا للقوّة وسحر البداوة، تفاصيل الحياة في سهوب آسيا الوسطى، وظلال ماضي إمبراطورية جنكيز خان، وملامح الناس الذين لا يزالون يعيشون بإيقاع الطبيعة.

الخاتم.. رمز عابر للحضارات

يُختتم العدد بملف خاص من إعداد الكاتب عزّت القمحاوي بعنوان «الخاتم»، يستعرض فيه سيرة هذه الحلية الصغيرة من زاوية ثقافية وتاريخية وأدبية، من خاتم سليمان إلى الخاتم في لوحات عصر النهضة، والخواتم السحرية والمسمومة في الأدب، وظهوره في الأغاني الشعبية، ورمزيته الاجتماعية والدينية. الملف يستعرض تنقل الخاتم بين كونه أداة زينة، وأداة سلطة، وقطعة فنية تنتمي لكل الثقافات، ومفردة مشحونة بالدلالة منذ فجر الكتابة وحتى الرواية والسينما.

دفتر البذاءة الرفيعة

نصوص فكرية مختارة

الدفتر الأول من سلسلة دفاتر أغورا آرت

من اختيار وتقديم:

محمود هدايت

يصدر بالتعاون مع

دار أهوار للنشر والتوزيع

المشاركون:

إبراهيم محمود

أمين صالح

احساين بنزبير

نبيل موميد

محمد العرابي

محمود هدايت

دفاتر أغورا

AGORART

AGORART

العدد الثاني

السنة الثانية

2025

مجلة تعنى بالفكر والثقافة المعاصرة